

Ricardo Carballo Calero

El grupo Nós

Vicente Risco, Castelao,
Otero Pedrayo,
Florentino Cuevillas y
Antonio Losada Diéguez



La Librería de la Universidad de Santiago de Compostela

Ricardo Carballo Calero

El grupo Nós

Vicente Risco, Castelao,
Otero Pedrayo,
Florentino Cuevillas y
Antonio Losada Diéguez



El grupo Nós

Traducción, introducción y notas de

Pilar García Negro



www.machadolibros.com

Ricardo Carballo Calero



El grupo Nós

Vicente Risco, Castelao, Otero Pedrayo, Florentino Cuevillas y
Antonio Losada Diéguez



La cabeza de la Medusa

La balsa de la Medusa, 222

Colección dirigida por

Valeriano Bozal

Título original: O grupo «Nós»

© Herederas de Ricardo Carballo Calero

© De la traducción, Pilar García Negro

© de la presente edición, Machado Grupo de Distribución, S.L.

C/ Labradores, 5. Parque Empresarial Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

editorial@machadolibros.com

ISBN: 978-84-9114-289-8

Índice

Introducción. El grupo Nós en la historia de Galicia

1. La revista Nós

2. La personalidad de Vicente Risco

3. Su obra narrativa

4. Su obra ensayística

5. Vida de Castelao

6. Su personalidad literaria

7. Castelao narrador

8. Castelao dramaturgo

9. Castelao ensayista

10. Perfil biográfico de Otero Pedrayo

11. La obra literaria. Novelas

12. Narrativa breve

13. Valor de la narrativa de Otero Pedrayo

14. Ensayo

15. Teatro

16. Poesía

17. Estilo

18. Florentino Cuevillas

19. Antonio Losada Diéguez

Introducción

El grupo Nós en la historia de Galicia

El grupo Nós, denominación homónima de la revista que nace en 1920 y del álbum de estampas de Castelao que se expusieron por toda Galicia entre 1916 y 1918 y se editó en Madrid en 1931, cobra singular importancia en las letras y en la cultura gallega en general, supone un extraordinario avance de modernidad e innovación y permite la aproximación a escritores y artistas de amplio espectro que certifican definitivamente la madurez y consolidación de la lengua gallega en los diferentes campos expresivos¹. Nombres como los de Vicente Risco, Alfonso Rodríguez Castelao, Otero Pedrayo son imprescindibles en la cultura gallega contemporánea, pues contribuyeron de modo decisivo a la creación de una literatura que aclimata en gallego todos los géneros literarios y que amplía el repertorio a cualquier temática de interés gallego y universal.

Se trata de una literatura que no ha envejecido, los expedientes que contiene siguen vivos y activos y el profundo conocimiento de la realidad gallega de su tiempo continúa interpelando al lector actual, todavía necesitado de descubrir su propio país, como ellos mismos lo vivieron, necesitado todavía de una anagnórisis cordial que lo revele en su naturaleza auténtica. Al tiempo, todos ellos poseen una notable cultura histórica y literaria de otras latitudes, conocen las principales novedades y corrientes estéticas de las literaturas europeas y de aquellas que emergen en el primer tercio del siglo XX². Todo esto desfila por las páginas de la revista Nós –realmente, una revista de alta cultura– y va a tener asiento en la recuperada y modernizada literatura gallega (su segundo renacimiento), sin asomo de mimetismo o de servilismo acrítico, adaptando la cultura adquirida al tratamiento específico de la realidad gallega o de cualquier otro tema de interés universal.

Cabe destacar otra característica particular, su versatilidad, su

capacidad para abordar con eficacia y valor estético, en beneficio mutuo, campos de expresión literaria, artística y científica diversos. Castelao es el caso más significativo. Es dibujante, ilustrador, pintor de gran formato, caricaturista, viñetista, autor de estampas inolvidables, narrador, dramaturgo, ensayista, creador de un género como Cousas (donde se dan la mano, en composición complementaria, dibujo y relato), activo político nacionalista, autor de la principal obra de prosa política e histórica del siglo XX (Sempre en Galiza, Buenos Aires, 1944). Vicente Risco es ideólogo, etnógrafo, pedagogo, publicista, además de creador literario en novela y teatro. Otero Pedrayo es un auténtico gigante de la literatura, como geógrafo, investigador, ensayista y autor de ficción en novelas, cuentos, teatro e, incluso, guiones cinematográficos. Cultiva, pues, todos los géneros y su caudal de conocimientos no afecta negativamente a la posesión de un estilo inconfundible y de un envidiable talento para reflejar las grandes crisis de la historia contemporánea gallega. Crea, ciertamente, una auténtica teoría de Galicia, en palabras de Carballo Calero. Afluentes del mismo gran río, compañeros de militancia política (fundadores del Partido Galeguista³, que se constituye formalmente en Pontevedra, en diciembre de 1931), amigos, son personalidades singulares que no se repiten, poseedoras de un perfil marcadísimo e intransferible. Su labor se pone de manifiesto en estas palabras de Otero Pedrayo, en el fin de sus días, que traducimos del gallego original: «en aquel momento [se refiere a los años veinte y treinta, anteriores a la guerra civil española], cuando tan pocas cosas teníamos, había que hacerlo todo: viajar, pronunciar discursos, escribir en los periódicos, estudiar geografía, etnología, historia de nuestra tierra, que estaba sin escribir. Lo que no se podía era estar callados y quietos, porque el tiempo, ya entonces, luchaba contra nosotros»⁴.

Son personalidades de muy marcada singularidad. También sus vidas y destinos. Si Risco anunció ya en los últimos tiempos de la República su defección de las filas del Partido Galeguista, Castelao acaba su vida en el exilio forzoso, en Buenos Aires, sin poder pisar tierra gallega desde el mes de julio de 1936 y, a pesar de ello, dedicando todas sus energías a la causa del nacionalismo gallego y de la defensa de la República, sin abandonar nunca su dedicación a la obra artística y literaria⁵. Otero Pedrayo, el más longevo de los tres (fallece en 1976), mantiene en el exilio interior, pese a todas

las dificultades, censuras y proscripciones, bien alta su dignidad y su lealtad al pensamiento, obra y acción anteriores al drama bélico⁶.

El presente libro traza secuencias fundamentales de la vida, trayectoria y obra de estas tres personalidades de la cultura gallega. La panorámica se completa con la atención debida a otros dos nombres significativos de este grupo: Florentino López Alonso-Cuevillas y Antón Lousada Diéguez, pero en sus páginas encontraremos cumplida información sobre otros muchos personajes y episodios de aquel momento de Galicia, en un tiempo decisivo de su historia.

* * *

La actividad del Grupo Nós difícilmente puede entenderse al margen del contexto histórico, económico, social y político, moral también, del primer tercio del siglo XX. La constitución de las Irmandades da Fala en A Coruña, 1916, supone el comienzo de un nuevo tiempo para Galicia. Su vocación es conseguir la popularización y el prestigio de la lengua gallega, como gran metonimia y símbolo mayúsculo de la totalidad del país. Idioma y economía son los ejes cardinales de su propaganda y de su actuación. Descubren también la evidente conexión lingüística, cultural e histórica con Portugal y subrayan cómo el portugués no es más que el gallego oficial y modernizado, por lo que se esmeran en el conocimiento y difusión de la cultura hermana. Sus fundadores (los hermanos Antón y Ramón Vilar Ponte) y los miembros todos de las Irmandades no se limitan a una elaboración puramente intelectual, ideológica o de doctrina política, sino que ponen en práctica, en campos muy diversos –prensa, literatura, artes plásticas, música, teatro, propaganda política, difusión en el exterior–, un auténtico programa de normalización, de modernización y de dignificación de la cultura gallega. Son, en su mayoría, universitarios, pertenecientes a la pequeña burguesía de pueblos o ciudades gallegas. Si hubieran seguido el destino tradicional de tantos hijos de la hidalguía o de la burguesía

gallegas, habrían sido dóciles funcionarios al servicio del Estado, como intermediarios (caciques, en la representación política) del mismo. Sus trayectorias, por el contrario, representan la antítesis de este papel social. Se vuelcan en la defensa y dignificación artístico-literaria de las clases trabajadoras de su pueblo y lo hacen en múltiples labores.

Nacen a la actividad pública como respuesta a una situación gravemente crítica para la mayoría social gallega: economía agraria, pecuaria y pesquera, tan abandonada como agredida por parte de los gobiernos españoles de la Restauración; perversa actuación de la red caciquil, como mediadora del mismo Estado y garante de la subordinación; emigración a Ultramar (continuación de la decimonónica) en contingentes espantosos⁷, que sangran el país y lo despueblan; imperio partout de la lengua oficial del Estado, el español, a despecho de la mayoritaria extensión oral de la lengua gallega⁸. La elección estaba clara: la causa del pueblo gallego. Para tal defensa se valieron de todos los instrumentos posibles: la intervención pública en gallego, la respuesta política, la alternativa organizada, asociativa y partidaria, autónoma, independiente de las formaciones políticas de carácter estatal.

Se distancian definitivamente del «regionalismo sano y bien entendido» defendido por los intermediarios de los gobiernos turnistas de la Restauración (marqués de Riestra, Bugallal, González Besada, Montero Ríos...) y reclaman sin ambages la condición nacional de Galicia y la razón, por tanto, del nacionalismo gallego. Así lo plasmarán en la celebración, en la ciudad de Lugo, en noviembre de 1918, de la I Asamblea Nacionalista que, a los efectos que nos interesan, establece con claridad todas las atribuciones del Poder Galego; demanda la autonomía integral para Galicia y proclama la soberanía estética da nación galega. De la aplicación de este principio deriva toda su obra posterior, a lo largo de dos décadas decisivas (1916-1936), en las cuales surgen las manifestaciones más rigurosas y originales de la cultura gallega en la primera mitad del siglo XX⁹.

Este libro recoge el capítulo dedicado al Grupo o Generación Nós incluido en la Historia da Literatura Galega Contemporánea. La primera edición de esta obra data de 1963 y en sus ocho capítulos aborda toda la literatura gallega del siglo XIX. Diez años después, en diciembre de 1973, el autor firma la segunda edición de la obra, que aparece en 1975, aumentada en cinco capítulos, corregida y actualizada bibliográficamente. Se completa así un amplio recorrido literario, desde 1808 a 1936, el que justifica la elección del último adjetivo del título. La obra conoce una tercera edición, firmada por el autor en noviembre de 1979 y publicada en 1981, que apenas incorpora cambios con relación a la segunda. Es esta, la última editada en vida del autor, la que hemos elegido como base para nuestra traducción. Subrayamos las fechas de publicación, por dos motivos. Cuando se publica el primer volumen, esta Historia cubre una necesidad de información sistematizada, rigurosa y documentada sobre la literatura gallega, y lo hace gracias a un esfuerzo personal y a la posesión de un amplio bagaje científico que no pueden apoyarse en un corpus significativo de obras anteriores y, mucho menos, en el tratamiento de la literatura gallega en la historiografía española. Se erige, pues, como obra realmente inaugural, auroral, poseedora por vez primera de una metodología moderna y actualizada. En segundo lugar, ha de tenerse muy presente que esta obra se concibió y se escribió en plena dictadura franquista, sometida, por consiguiente, a todos los imperativos de la censura. El marco político y cultural condicionó los márgenes de libertad de expresión permitidos, y por esto admira más la capacidad de su autor para no ocultar nada relevante de personalidades que, como ya hemos señalado, son ininteligibles si prescindimos de su dimensión política y social¹⁰.

Por primera vez se definen principios epistemológicos básicos para la conceptualización y delimitación de la literatura gallega: la escrita en lengua gallega. Utilización, pues, del criterio filológico como punto de partida inexcusable. Se valora como una producción autónoma, penetrada –como todas– de influencias exteriores, pero no como un producto mimético o perpetuamente rezagado respecto de otras literaturas, tendencias o modas. Se estudian todos los elementos del subtexto y del contexto desde la propia historia,

cultura y sociología gallegas, lo que determina establecer taxonomías, periodización, calificaciones, grandezas y limitaciones desde aquellas, no como un agregado apendicular de la literatura española o de otras europeas. La literatura gallega tiene un valor sustantivo, no circunstancial.

El conocimiento profundo de toda la obra estudiada se traduce en un análisis detenido de los textos de cada autor, con la correspondiente erudición, seguimiento de fuentes e influencias, carga de innovación e interpretación subsiguiente. El evidente entusiasmo investigador del autor no se resuelve en reverencia, hagiografía o elevación ritual. Otro dato viene a reforzar el valor y riqueza de este libro. Ricardo Carballo Calero (Ferrol, 1910-Santiago de Compostela, 1990), conoció y trató personalmente a todos los autores estudiados, con amistad manifiesta y entrañable en los casos de Castelao y Otero Pedrayo. Desde muy joven, autor, él mismo, de literatura de creación¹¹, maneja material informativo de primera mano: los miembros del Grupo Nós fueron sus colegas, sus maestros, sus referencias cordiales e intelectuales. Sin embargo, ese conocimiento directo no impide la necesaria distancia crítica, con objetividad siempre razonada y nunca exenta del énfasis axiológico que su obra merece.

Carballo Calero es el principal polígrafo de las letras gallegas de la segunda mitad del siglo XX. Con una obra de creación, de crítica, publicística y de intervención intelectual y social precoz, como ya hemos señalado, desde el fin de los años veinte y a lo largo de todo el período republicano, continuó su vocación en la inmediata posguerra, después de haber visto interrumpida su carrera académica por la guerra civil, haber sido combatiente en las filas del ejército republicano, padecer cárcel y supresión de todos los derechos cívicos y después de reinstalarse en Galicia en condiciones, como todas las víctimas de la represión reinante, bien menesterosas. Carballo Calero fue condenado a 12 años de prisión y conducido a la cárcel de Jaén. En 1941 obtuvo la libertad provisional, pero, inhabilitado, solo pudo ejercer la docencia en el Instituto Rosalía de Castro de Santiago de Compostela en 1965. En 1972 ocupó la primera cátedra de Lengua y Literatura Gallegas en la Universidad de Santiago.

En 1949 reinicia su actividad literaria y obtiene el premio de novela convocado por Bibliófilos Gallegos (A xente da Barreira, publicada en 1951). A partir de aquí, su trabajo es incesante, y el rosario de publicaciones, continuado. Es el autor de la más consultada y utilizada gramática de la lengua gallega de su tiempo (Gramática elemental del gallego común, siete ediciones en trece años: 1966-1979). Consagra el discurso de ingreso en la Real Academia Galega, en 1958, a Rosalía de Castro, escritora fundacional que ha merecido de su pluma cientos de páginas de altísimo valor analítico y crítico. Obras fundamentales de su extensísima bibliografía, además de las citadas, son: Sete poetas galegos: Rosalía de Castro, Eduardo Pondal, Manuel Curros Enríquez, Antonio Noriega Varela, Ramón Cabanillas, Luís Amado Carballo, Manuel Antonio (1955); Catro pezas: A sombra de Orfeo, Farsa das zocas, A arbre, Auto do prisioneiro (teatro, 1971); Pretérito imperfecto (poesía, 1980); Libros e autores galegos (dos volúmenes, 1979-1982); Scórpio (novela, 1987); Do galego e da Galiza (1990) y Umha voz na Galiza (1992), colección de artículos, ambas póstumas.

Nota sobre la traducción

No perdemos de vista que el autor de este libro es dueño, por su condición de escritor de creación él mismo, de un estilo y de una calidad de prosa que la traducción no debe de ningún modo traicionar. He intentado mantener la literalidad del original sin merma de aquellas cualidades. Otro tanto cabe decir de la traducción de textos literarios de los autores estudiados, labor más difícil, pues el vaciado a otra lengua siempre va acompañado del riesgo de pérdida de virtudes rítmicas o simplemente fónicas, por no referirnos a la complejidad de traslación semántica de un universo específico como el gallego. He optado por mantener, en varios casos, la lengua original, que se podrá comprender, pensamos, sin mayor violencia, para que se capte de forma directa la originalidad de lo seleccionado. He incluido varias notas aclaratorias, respecto de personajes, episodios o singularidades relativos a la historia de Galicia o a su lengua, en la inteligencia de que pueden contribuir a mejor entender el texto original. Indico

ocasionalmente alguna actualización bibliográfica, debida a la publicación de obra inédita o desconocida de los autores estudiados.

Colofón

Carballo significa «roble» y no solo es árbol de la más radical autoctonía sino también simbólico de fortaleza, belleza e identidad gallega. Tales cualidades aparecen magistralmente cantadas en el poema de Rosalía de Castro «Los robles» (En las orillas del Sar, 1884, su obra testamentaria). Permítasenos, pues, homenajear al autor que porta este apellido, al que fue nuestro profesor y del que nos declaramos discípula, con los versos finales del poema rosaliano mencionado, apoteosis de ecologismo y de patriotismo gallego:

*Torna, roble, árbol patrio, a dar sombra
cariñosa a la escueta montaña
donde un tiempo la gaita guerrera
alentó de los nuestros las almas
y compás hizo al eco monótono
del canto materno,
del viento y del agua,
que en las noches de invierno al infante
en su cuna de mimbre arrullaban.
Que tan bello apareces, ¡oh roble!,
de este suelo en las cumbres gallardas
y en las suaves graciosas pendientes*

*donde umbrosas se extienden tus ramas,
como en rostro de pálida virgen
cabellera ondulante y dorada,
que en lluvia de rizos
acaricia la frente de nácar.
¡Torna presto a poblar nuestros bosques;
y que tornen contigo las hadas
que algún tiempo a tu sombra tejieron
del héroe gallego
las frescas guirnaldas!*

María Pilar GARCÍA NEGRO

(Universidade da Coruña)

Galicia (A Coruña), 2018

Notas al pie

¹ La literatura gallega renace en el siglo XIX gracias a la obra de Rosalía de Castro (1837-1885), con dos obras fundamentales: *Cantares Gallegos* (1863) y *Follas Novas* (1880). Esta producción poética sienta las bases de una recuperación (Rexurdimento) de las letras gallegas, que cuenta con otros nombres de gran valor como Eduardo Pondal (1835-1917) o Manuel Curros Enríquez (1851-1908). El verso acoge realmente un campo temático, genérico y estilístico muy amplio, por lo que no se debe reducir a una única modalidad poética: hay lírica pura, épica, drama, reconstrucción histórica, poesía dialógica, ensayos filosóficos, reivindicación política... Lo que hacen los escritores del Grupo Nós es ampliar a la prosa (narrativa, teatral, científica, periodística, doctrinal...) estos contenidos, dotándola además de la renovación estética acorde a su tiempo, contribuyendo así a una completa modernización de la literatura, lo que supone un considerable avance en el proceso de la normalización social y pública de la lengua gallega.

² La primera traducción a una lengua románica de *Ulysses*, de Joyce, se debe a Otero Pedrayo, que traduce del inglés al gallego fragmentos de la obra del escritor irlandés. Hace lo propio con Proust, Bergson, Rilke o Huxley. Castelao se inspira directamente en los ballets del ruso Diaghilev, que contempló en París. La nómina de escritores y eruditos portugueses que acoge la revista *Nós* es amplísima, así como las reseñas de obras alemanas y los comentarios sobre literatura española, irlandesa, arte bretona o futuros premios Nobel como Rabindranath Tagore.

³ La constitución formal del Partido Galeguista, al amparo de la nueva legalidad republicana, supone en realidad la culminación de un proceso de acumulación de fuerzas de grupos y asociaciones muy activos en diversos lugares de Galicia, los cuales, durante la dictadura primorriverista se habían centrado en la creación y propaganda cultural así como en la lucha agrarista. En menos de cinco años de vida legal, multiplican sus logros no solo en el campo

doctrinal, también en la militancia e influencia en la vida política de Galicia. Sus principios fundamentales son: la definición de Galicia como nación; la defensa del derecho de autodeterminación; pacifismo y antiimperialismo. El objetivo táctico principal fue elaborar el proyecto de Estatuto de Autonomía y conseguir que fuese plebiscitado el 28 de junio de 1936. Su republicanismo está directamente conectado con el afán por lograr cotas de autogobierno para su país (vid. Xavier Castro: *O galeguismo na encrucillada da República*, Deputación Provincial de Ourense, 1985; Justo G. Beramendi: *De provincia a nación. Historia do galeguismo político*, Edicións Xerais de Galicia, Vigo, 2007). Destruída buena parte de su patrimonio al comienzo de la guerra civil española, significados miembros de la dirección y otros muchos militantes fueron fusilados-paseados en las primeras semanas de la represión bélica: Alexandre Bóveda (secretario de organización del Partido Galeguista), Ánxel Casal (alcalde de Santiago de Compostela), Camilo Díaz Baliño, Xaime Quintanilla... Otros tantos padecieron todo tipo de represalias, destierros, expedientes administrativos, embargos, persecución, en fin, de personas, trabajos y patrimonio (vid., por ejemplo, *Lo que han hecho en Galicia*, de Luís Seoane, Buenos Aires, Oficina de Prensa al servicio de la República Española, 1938; de la abundante bibliografía gallega actual dedicada al tema, vid. Xosé Ramón Ermida Meilán: *Mortos por amor á Terra. A represión sobre o nacionalismo galego (1936-1950)*, Sermos Galiza, Santiago de Compostela, 2016).

⁴ Vid. Fernández Freixanes, Víctor: *Unha ducia de galegos*, Ed. Galaxia, Vigo, 1982, 3ª ed., p. 25 [1ª ed., 1976].

⁵ Los días 15 y 16 de julio de 1936 Castelao se encuentra en Madrid, en compañía de otros diputados gallegos, para entregar al presidente de las Cortes y al de la República los resultados del plebiscito estatutario gallego. Su vida, a partir de estas fechas, va a seguir la itinerancia del exilio: Valencia, Barcelona, Estados Unidos, Cuba, Buenos Aires (destino final), con viaje oficial a la URSS (1938) y estancia en París como ministro del gobierno republicano presidido por Giral (1946-1947). Esta última década de su vida, además de su continua actividad publicística y propagandística en defensa de la República y del nacionalismo gallego, es igualmente fructífera en el ámbito artístico y literario. El álbum *Milicianos se*

publica en Nueva York en 1938; en esta misma ciudad y año, los dibujos de negros, que lo hacen acreedor de la presidencia honorífica de las Sociedades de Negros de Norteamérica; «A derradeira lección do mestre» (Buenos Aires, 1945) es óleo que amplía a gran formato la estampa homónima de Galicia mártir (Valencia, 1937); su obra de teatro Os vellos non deben de namorarse se estrena en Buenos Aires en 1941; Sempre en Galiza se publica también en la capital argentina, en 1944; As cruces de pedra na Galiza, al final de sus días, en 1950 (vid. Para ler a Castelao. 1. Cronoloxía, entrevistas e bibliografía, Ed. Galaxia, Vigo, 2000; Bieito Alonso: O exilio de Castelao, Edicións A Nosa Terra, Vigo, 2000; Xoán Carlos Garrido Couceiro: O pensamento de Castelao, Edicións A Nosa Terra, Vigo, 2000).

⁶ Otero Pedrayo fue desposeído de su cátedra de Geografía e Historia de Enseñanza Media en 1936. Repuesto en ella en 1949, oposita a la de Geografía de la universidad compostelana, que gana en 1950, desempeñándola hasta su jubilación en 1958. Como muestra de su versatilidad literaria (que continúa prodigándose en novelas, teatro, artículos, geografía e historia de Galicia), en 1952 escribe, por encargo de Suevia Films y a petición de un antiguo compañero de las Irmandades da Fala, José Rodríguez de Vicente –trabajador en esta productora dirigida por Cesáreo González–, un guion para una película sobre el Camino de Santiago. La pieza no llegó a filmarse nunca. El secretario nacional de la Propagación de la Fe, Javier María Echenique, consideró «detestable» el guion y negó su autorización (vid. Ramón Otero Pedrayo: Camino de Santiago. Guión para una película [Laura Tato, ed.], Ed. Galaxia, Vigo, 2018).

⁷ Sirva de ejemplo: entre 1925 y 1935, emigran a diferentes destinos de América 109.156 gallegos y 77.734 gallegas (cifras oficiales; las reales pueden ser superiores), sobre una población total inferior a los tres millones de habitantes y ya previamente sangrada por la emigración del siglo anterior. Vid. Palazón Ferrando, Salvador: «Las repercusiones de la crisis económica de 1929 en la emigración gallega a América», Actas de las I Jornadas de la Presencia de España en América: Aportación Gallega, Deimos, Madrid, 1989, y Caxiao Vila, Pilar: Muller e emigración, Xunta de Galicia, 1991.

⁸ Desde la constitución del Estado español como tal, existieron poderosos mecanismos de penetración e imposición de la lengua oficial con una presencia social y pública del español en los ámbitos de poder, prestigio e influencia: escuela pública; servicio militar obligatorio; Guardia Civil (encargada de la confección del catastro y, por tanto, de la consolidación de una toponimia-antroponimia deturpadas); ayuntamientos y diputaciones... Desde comienzos del siglo XVIII se proscriben de las lenguas diferentes del español de iure; en los siglos siguientes, de iure y de facto. El gallego continúa siendo la lengua masiva de la población, pero carece de escritura oficial y de mecanismos de poder y, por tanto, de posibilidades de reproducción y de emulación. Esta marginación será contestada en el s. XIX a través de la literatura, con todo su efecto simbólico y concienciador, y proseguirá en el XX con la ampliación a otros campos de la vida social y pública (vid. García Negro, María Pilar: *O galego e as leis. Aproximación sociolingüística*, Edicións do Cumio, Vilaboa-Pontevedra, 1991).

⁹ Vid. Emilio Xosé Ínsua: *A nosa terra é nosa! A xeira das Irmandades da Fala (1916-1931)*, Baía Edicións, A Coruña, 2016; VV.AA.: *Repensar Galicia. As Irmandades da Fala* [eds.: Beramendi, Diéguez, Fernández Pérez-Sanjulián, García Negro, González Reboredo], Xunta de Galicia-Museo do Pobo Galego, 2017.

¹⁰ Se observará cómo el autor encarece la dedicación política de Castelao, lo cual pone de relieve el carácter plural de la obra del artista, escritor y político. Carballo Calero pondera este valor de su obra en un momento histórico (años sesenta y setenta) en que el ilustre gallego era admitido como excelente dibujante de intachable ética, pero se ocultaba o minusvaloraba de su papel central en la construcción del nacionalismo gallego en Galicia y en el exilio. Recuérdese que, a su muerte, la Dirección General de Prensa envía una nota a los medios de comunicación en que ordena elogiar «únicamente del fallecido sus características de humorista, literato y caricaturista»; su actividad política solo se podrá destacar si se menciona que «fue errada y que se espera de la misericordia de Dios el perdón de sus pecados». Quedaba expresamente prohibido referirse a su obra Sempre en Galiza y se ordenaba informar de la noticia en páginas interiores y a una columna (vid. Carlos Fernández: *La persecución de Castelao durante el franquismo*,

Ediciós do Castro, Sada-A Coruña, 1986; Valeriano Bozal: Sátira y tragedia: las imágenes de Castela, Ediciós do Castro, Sada-A Coruña, 1987; Castela: A derradeira lección do mestre [comisarios y eds., María Pilar García Negro y Felipe Senén], Deputación de Lugo-Museo Provincial de Lugo, 2010; Castela grafista. Pinturas, dibujos, estampas [comisario y ed., Miguel Fernández-Cid], Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/Fundación Mapfre/Fundación Gonzalo Torrente Ballester, 2017).

¹¹ La primera colaboración poética de Carballo Calero en la revista Nós data del 15 de enero de 1928 (diecisiete años del escritor); En torno a las ideas comunistas de Platón: Conferencia pronunciada en el «Centro Obrero de Cultura» de Ferrol, julio de 1929 (dieciocho años); Da Universidade galega: Unamuno, os estudantes e a Galiza, julio de 1930 (diecinueve años). En este mismo año, pronuncia, como alumno de Derecho de la Universidad de Santiago de Compostela, el discurso de apertura del curso 1930-1931; Vieiros, libro poético, se publica en 1931; es coautor, con Lois Tobío, del anteproyecto de Estatuto para Galicia, publicado por el Seminario de Estudos Galegos en 1931. Es constante, en fin, su labor publicística y literaria, también como crítico, en las páginas de Nós, A Nosa Terra y otras publicaciones periódicas (vid. Montero Santalha, José-Martinho: Carvalho Calero e a sua obra, Ed. Laiovento, Santiago de Compostela, 1993, y García Negro, María Pilar [ed.]: Ricardo Carvalho Calero: a ciencia ao servizo da nación, Ed. Laiovento, Santiago de Compostela, 2011).

La revista Nós

En Ourense, con fecha 30 de octubre de 1920, vio la luz el primer número de la revista Nós*. Esta publicación se titulaba –o subtitulaba– «Revista mensual da Cultura Galega, órgao da Sociedade Galega de Pubricaciós Nós» [Revista mensual de la Cultura Gallega, órgano de la Sociedad Gallega de Publicaciones Nós].

Los redactores de esta revista constituyen el que se llamó «grupo Nós» o «xeración Nós» [generación Nós]. Algunos incluyen en este conjunto a Castelao, y en esta Historia, por razones de método, se seguirá también ese criterio. Castelao ostentó el título de director artístico de Nós, diseñó las cubiertas de la revista y dio nombre a la misma, pues ese nombre, Nós, con el que aparece la revista es justamente el nombre del álbum de dibujos de Castelao expuesto en 1918. Ya fuese el propio Castelao el que impuso el nombre a la revista, ya fuese Risco como homenaje a Castelao, o cualquier otro de los animadores de la publicación, lo cierto es que el nombre de la misma a Castelao se remonta¹.

Sin embargo, aunque Castelao, además de lo dicho, es, en pura cronología, de la misma generación que Risco, Cuevillas y Otero, su personalidad está constituida por rasgos bien distintos de los que son comunes a aquellas otras tres figuras, tal y como se definen en tres auténticos documentos, los textos que se denominan Nós, os inadaptados [Nosotros, los inadaptados], Dos nosos tempos [De nuestros tiempos] y Arredor de si [Alrededor de sí mismo], obras que pertenecen, respectivamente, por el mismo orden en que se enuncian, a los tres escritores mencionados antes en paralelo.

Estos escritores, y otros de análoga formación y de la misma edad, que sostenían Nós, como Antonio Losada Diéguez y Arturo Noguerol

Buxán, todos ellos ourensanos, son los que forman un grupo verdaderamente homogéneo. En esta obra serán ellos los que consideremos constituyentes del grupo Nós, conjuntamente con Castelao.

Hablemos en primer lugar de la revista.

En su primer número consta como director Vicente Risco, como gerente Arturo Noguerol, como redactor-jefe Xavier Prado (Lameiro), como secretario de redacción Xulio Gallego. Figuran como redactores Ramón Cabanillas, Alfonso R. Castelao, Antón Losada Diéguez, Ramón Otero Pedrayo, Florentino L. Cuevillas. Entre los colaboradores figura W. Fernández Flórez.

En esta relación hallamos nombres que de ningún modo pueden incluirse en el catálogo del grupo Nós. La primera sorpresa nos la proporciona la presencia, en un puesto tan relevante, de Xavier Prado, sucesor como poeta de Lamas Carvajal, realista y costumbrista de la antigua escuela, libre de toda influencia decadentista, simbolista, modernista o futurista. Ramón Cabanillas, aunque más afín a los ourensanos —es el poeta venerado por el grupo—, tiene una formación distinta: por de pronto, no es un «intelectual». Hay que apartarlo, como se podría apartar a Castelao. La colaboración de Wenceslao Fernández Flórez, que nunca se materializó, plantea otro curioso problema. Los «modernistas», los «intelectuales» de Ourense, los hombres de la «generación de Risco», los «galleguistas», como en definitiva iban a ser catalogados, no solo cuentan, en estos primeros pasos, con elementos «regionalistas» de tipo decimonónico más o menos acusado, como Xavier Prado —lo que podría obedecer a razones de vecindad—, sino también con elementos «galleguizantes», de la escuela «celto-ibérica» o «hispano-gallega», que tratan, siempre en castellano, temas, a veces, gallegos. Una revista en la que se considera que la visión que de Galicia tiene la condesa de Pardo Bazán es una visión de visitante, o de turista, incluye entre sus colaboradores a Wenceslao, que figura también entre «los escritores castellanos que venimos de regiones dialectales», como se definía a sí mismo Valle-Inclán. Fernández Flórez figura asimismo como colaborador de la publicación infantil *As roladas* [Los polluelos] y de la colección de novelas breves *Lar* [Hogar, Casa propia]. Aunque en este último

caso –lo que no ocurre en los otros dos– aparece firmando textos en gallego, no nos consta que hubiera escrito una línea en este idioma.

También han de ser traducciones de autor ajeno los textos gallegos «Do Padre Feixóo» [Del Padre Feixóo] y «De Xúpiter y-os xigantes» [De Júpiter y los gigantes], firmados por Primitivo Rodríguez Sanxurxo, que aparecen, respectivamente, en los números 6 y 7 de la revista, y que forman parte del libro en castellano Escenas de Gigantomaquia, publicado en 1923².

En el primer número de Nós figura una «Declaración preliminar» de la que seleccionamos las siguientes líneas:

É a ansia quóxe sinte Galicia de vivir de novo, de voltar ó seu ser verdadeiro e inmorrante, a evidencia lumiosa do mañán, o que nos fai sair [Es el afán que hoy siente Galicia de vivir de nuevo, de retornar a su ser verdadero e inmortal, la evidencia luminosa del porvenir, lo que nos hace aparecer].

Os colaboradores de Nós poden ser o que lles pete... con tal de que poñan por riba de todo o sentimento da Terra e da Raza, o desexo colexitivo de superación, a orgullosa satisfacción de seren galegos [Los colaboradores de Nós pueden ser lo que les apetezca... a condición de que pongan por encima de todo el sentimiento de la Tierra y de la Raza, el deseo colectivo de superación, la orgullosa satisfacción de ser gallegos].

La revista se editaba en la imprenta de Ourense «La Región». Allí salieron los quince primeros números (octubre 1920-enero 1923). Los tres siguientes se confeccionaron en la imprenta de J. Poza Cobas, de Pontevedra.

Para mejorar la administración, se desplazó esta de Ourense, pasando a A Coruña, donde la asumió Ánxel Casal, que asociado a Leandro Carré dirigía la editorial Lar. En 1930 se separaron los dos socios. Carré siguió con Lar. Casal continuó administrando e imprimiendo Nós en A Coruña.

Desde el número 88, Nós se compone en la imprenta de la editorial del mismo nombre, establecida por Casal en Santiago, a donde la trasladó su fundador desde A Coruña. La imprenta de Casal estuvo domiciliada primero en la rúa das Hortas, número 20, y, después, en la rúa do Vilar, número 15.

El último número repartido con normalidad a los suscriptores fue el número 137-138, correspondiente a mayo- junio de 1935, pero con salida el año siguiente. Estaba en imprenta, al estallar la guerra civil, otro número que ya no se publicó (139-140).

Los números de Nós confeccionados en Ourense son los más perfectos y ambiciosos desde el punto de vista tipográfico, con ilustraciones aparte del texto y en color. Todo esto resultaba muy caro, y no se disponía de recursos suficientes. Hubo que constreñirse a límites más modestos. Dificultades económicas, y tal vez también de originales, explican los números dobles y los que salieron con retraso. Risco no ejercía en los últimos tiempos la dirección con la misma solicitud que al principio, cuando Nós se imprimía en Ourense, bajo su supervisión. Muchos originales eran entregados a Casal y este los insertaba en la revista sin que Risco los hubiera visto previamente. Así, el administrador ejercía una suerte de codirección. Risco quiso y logró hacer en los primeros números una revista literaria de gran porte; pero luego la arqueología fue ganando terreno, y Nós adquirió un carácter entre literario y científico que no parece previsto en su fundación.

La publicación de Nós estuvo interrumpida dos años entre el número 18 (julio de 1923) y el 19 (julio de 1925).

Hay un número póstumo, el 145, que se debe al deseo de conmemorar el cincuentenario de la aparición de la revista. Este número, homenaje de la Real Academia Galega, consta de dos partes, denominadas «xeiras» [‘etapas’ o ‘tandas’]. La primera contiene la colaboración de todos aquellos escritores que, habiendo publicado algo en Nós, vivían en la fecha de la impresión del número póstumo y respondieron a la invitación que les fue dirigida en tal sentido. La lista contiene treinta y nueve nombres, entre los cuales siete corresponden a personas que no remitieron la colaboración solicitada. La segunda «xeira» contiene el índice general, el índice de autores y el índice de materias de la revista

Nós, compuestos por Xosé Ramón e Fernández-Oxea.

Algunos de los textos de los colaboradores de este número 145 son puramente literarios, pero otros contienen importantes datos históricos y juicios valorativos de la función cultural de la revista Nós.

Los hombres de la generación Nós, o del grupo Nós, sobre todo si centramos nuestra consideración en los tres maestros ourensanos, desempeñaron en el proceso de la cultura gallega la función de europeizarla. Efectivamente, Nós, al menos en sus propósitos –por lo demás, en gran parte logrados–, fue el vehículo de superación definitiva del aislamiento aldeano de la Galicia literaria. Los hombres de las Irmandades* conocieron el modernismo, pero, aparte de esto, permanecieron más bien indiferentes a las novedades transpirenaicas. Tampoco eran universitarios en su mayoría. Risco, Otero y Cuevillas, con mucha lectura francesa al día, especializados además en sendas ciencias humanas, hicieron de la revista un medio de comunicación con el saber extranjero, y un centro de intercambio con la cultura europea.

Estos hombres, y ahora Castelao a la cabeza, dieron a la prosa gallega un impulso nunca visto en los tiempos modernos. La prosa gallega aparece adulta por primera vez desde el Rexurdimento [el primer Renacimiento de la literatura gallega, en el siglo XIX; n. de la t.] en la pluma de Castelao, Risco, Otero y Cuevillas, cuatro prosistas de singular relieve. Castelao y Cuevillas fueron sin duda los que llegaron a dominar de modo más completo su instrumento lingüístico. Otero y Risco, prosistas excelentes, poseen un estilo más que una lengua. Esta no se les sometió con la misma rendida entrega que a los dos antes citados. Les resulta más rebelde, no pueden descuidarse, han de lidiar para mantenerla en forma coherente y relativamente estable. No es que no conozcan bien el gallego. Otero Pedrayo posee más vocabulario y más riqueza fraseológica que ninguno de sus contemporáneos. Pero tanto él como Risco tienen menos instinto en la ordenación y uso, en la selección y control del material lingüístico, que Cuevillas y Castelao. Los cuatro realizaron en medida muy considerable la tarea de acomodar el idioma para la expresión científica. Dato que debe agregarse a los que registran la importancia que estos escritores

tienen en la historia de la prosa literaria.

Notas al pie

* Nós [«Nosotros-as»] es, en gallego, el pronombre de 4ª persona. Como título del álbum de Castelao, de la revista homónima, de la editorial y del grupo a que da nombre, posee un claro carácter enfático y autoafirmativo, directamente vinculado a la identidad gallega como pueblo específico. [N.T.]

¹ Hay que tener en cuenta el hecho de que desde 1918 se venían publicando con el título de Nós unas páginas en gallego en el diario de A Coruña El Noroeste. Castelao dibujó la cabecera para el Nós coruñés de este periódico. La letra del título es la misma que la del título de la revista. La predella [sic, en el original italiano. N.T.] tiene los monstruos del Pórtico de la Gloria que encabezarán también la primera página del Nós ourensano, vistos de lado, y el primer artículo de Vicente Risco, vistos de frente.

En el diseño de 1918 se combinaban ambos puntos de vista (cf. Xosé Filgueira Valverde, «Nós nacéu na Cruña», en Nós, número 145, A Coruña, 30 de octubre de 1970, Vigo, 1972, pp. 33-36).

² Es necesario tener en cuenta el hecho de que Risco, el ideólogo del grupo, es en realidad un converso. Lo mismo se puede decir de Cuevillas y de Otero. Estos ourensanos son los hombres de La Centuria, revista que precedió a Nós y que no era una revista galleguista. Este equipo, ya galleguizado, conservó amistades y relaciones de la época en que todavía no lo estaba. De forma análoga se explica la fidelidad de Castelao a Valle-Inclán. El Castelao definitivo tenía que enfrentarse a Valle-Inclán. Pero no fue así. Castelao colabora en la puesta en escena de Divinas palabras, y en su conferencia «Galicia y Valle-Inclán» adopta ante don Ramón la postura interpretativa que el galleguismo rechaza. Valle-Inclán, como Fernández Flórez y como la condesa de Pardo Bazán, es un escritor gallego que se sirve del castellano y que no comulga con los ideales galleguistas. Pero Castelao tampoco nació galleguista, y de su juventud, orientada artísticamente hacia una especie de modernismo galleguizante, dirección en la que se encontraba con

Rey Soto, Valle-Inclán, Fernández Flórez, Fernández Mato, Jaime Solá, Eduardo Dieste, Sofía Casanova, quedarán vivas relaciones personales e incluso residuos admirativos mal acompañados con su radical postura. En el caso de Valle trató de justificar su incongruente adhesión sosteniendo que el escritor de Vilanova era gallego hasta tal punto que esta condición se le imponía incluso contra su voluntad. En realidad, se trataba de una herencia que el Castela galleguista había recibido del Castela anterior, y que se esforzaba por justificar intelectualmente como coherente con su propio pensamiento, cuando ciertamente pugnaba con este en la interpretación –no en la valoración artística– de la obra de Valle.

* Se trata de las ‘Irmandades da Fala’ [‘Hermandades de la Lengua’], creadas en A Coruña por los hermanos Antón y Ramón Vilar Ponte, plataforma patriótica gallega (con significativa presencia femenina) que se considera el punto de partida del nacionalismo gallego contemporáneo. Ramón Vilar Ponte (1890-1953) emplea por esto la nomenclatura ‘Xeración do 16’ [‘Generación del 16’] para referirse al nexo de unión fundacional de toda aquella promoción de artistas, escritores y políticos gallegos, concretando su nacimiento en el año 1916, en que las ‘Irmandades’ se constituyeron. [N.T.]

La personalidad de Vicente Risco

Vicente Risco era un hombre de baja estatura, muy menudo, muy miope, muy agudo, siempre refunfuñando. No era hombre de lucha, propiamente, porque carecía de dureza. Pero muy original, muy personal, muy crítico, propendía a cribar las ideas y los actos ajenos, y a encontrar en ellos más salvado que harina. Como no lo refrenase la presión de una fuerza moral muy intensa o la amenaza –real o imaginaria– de una coacción física, se inclinaba naturalmente, por tanto, a impugnar el pensamiento de la mayoría. De ahí que la sociedad ideal para el desarrollo de su personalidad fuera en realidad la sociedad liberal burguesa, en la que se crio y en la que se movió hasta el estallido de la guerra civil en 1936. Ciertamente, esta sociedad era constantemente objetada por Risco, como materialista, filistea y desequilibrada; pero esta sociedad, liberal al fin y al cabo, consentía la sátira. Proporcionaba, pues, gratuitamente, a Risco motivos para su oposición. Y como nuestro ensayista no poseía el temple del político práctico revolucionario o reformista, en estas circunstancias se hallaba en óptima posición para desarrollar su pensamiento.

Se ha definido a Risco como fundamentalmente individualista. Su patrón vital es de origen romántico- simbolista (o decadentista). Él señaló a Des Esseintes, el personaje de Joris-Karl Huysmanns, como el ideal de su generación¹. Así sería en los tiempos de su pregalleguismo. A esta etapa seguiría otra en la que Risco se hallaría a sí mismo en el servicio a su tierra. Y en esto estalla la guerra, y nuestro hombre, que ya se había mostrado disidente de la orientación del Partido Galeguista, que colaboraba con las izquierdas, adoptó una actitud que en el orden político pareció la rectificación de los principios que otrora había definido. Intentó crearse una posición como escritor en castellano, e incluso trasladó su residencia a Madrid, para regresar después a su nativo Ourense.

En esta tercera etapa de su vida literaria, su obra en gallego se reduce prácticamente al estudio sobre la cultura espiritual del pueblo gallego que se publica en el primer tomo de la Historia de Galiza publicada en Buenos Aires en 1962.

En la presente historia de la literatura gallega, Risco interesa fundamentalmente como realizador literario; pero como se trata de un escritor marcadamente didáctico, no es posible prescindir completamente de interpretar de algún modo su figura desde un punto de vista ideológico. Tenemos, como ya se ha indicado, una auténtica interpretación respecto de las dos primeras etapas de la vida literaria de nuestro escritor. Es una interpretación hecha desde su posición galleguista. Esta sería la definitiva realización de su personalidad, y la etapa simbólico-decadentista anterior, una infructuosa búsqueda por caminos equivocados. Tal manera de ver las cosas es aceptada por algunos. Pero entonces, ¿cómo explicar la etapa que se inicia en 1936, y en la que Risco prácticamente se desentiende del nacionalismo que había predicado, e incluso de la literatura gallega? Es preciso admitir que los dramáticos acontecimientos que todos los españoles vivieron entonces, presionando con su truculencia en el ánimo de Risco, lo privaron de la plenitud de expresión personal, marchitaron su autenticidad y determinaron su conducta bajo los efectos de un trauma insuperable. Contra esta interpretación cabe, naturalmente, en teoría, aquella otra según la cual la etapa galleguista no sería sino una nueva manifestación de la versatilidad narcisista de Risco. Risco habría buscado en el galleguismo lo que antes había buscado en el ocultismo, o en el orientalismo, o en el esteticismo, o en el catolicismo. Risco sería un snob en el que estética y ética andarían confundidas; hombre, en el fondo, sin convicciones, un sofista wildeano capaz de negarlo todo o de vincularse incluso a una mística o a una mítica elegida arbitrariamente. Este elegante y exquisito y contradictorio hedonista podría ser católico o nacionalista a la busca de un clavo ardiendo donde agarrarse para salvarse del escepticismo o nihilismo al que su anarquizante individualismo lo habría conducido. Pero el galleguismo –según esta interpretación–, como una pose más –aun en el caso de que el escritor creyera en una definitiva conversión de su dandysmo fin de siècle –, se revelaría inconsistente ante la prueba de la guerra. Finalmente, cabe considerar la última etapa como el desengaño

final, aunque tal asunción podría fácilmente ser sospechosa de solución mecánica, ya que la muerte del sujeto puede dar una apariencia de desenlace a lo que sería sencillamente un segmento más de una línea de conducta indefinida².

En todo caso, es el Risco galleguista el más interesante y el más fecundo. El Risco pregalleguista y el postgalleguista –si podemos denominar así al último Risco– no consiguen la originalidad y la significación histórico-cultural del Risco intermedio, que, además de esto, es, por razón del plan de la presente obra, aquel que requiere nuestra atención.

Vicente Risco fue la firma literaria de Vicente Martínez Risco y Agüero. Este hombre nació el 1 de octubre de 1884 en el primer piso de la casa número 25 de la rúa da Paz en la ciudad de Ourense. Cursó la carrera de Derecho, que terminó en 1906, en la Universidad de Santiago. Desempeñó un destino en Hacienda, y, creada en Madrid en 1911 la Escuela de Estudios Superiores de Magisterio, ingresó en ella, y de ella salió en 1917 como profesor de Historia para la Escuela Normal de Ourense, de la que fue director. Después de la guerra civil, se trasladó a Madrid, de donde regresó a su ciudad natal, en la que murió el 30 de abril de 1963.

Hay en Risco un etnógrafo que se manifiesta en una serie de trabajos que no cumple examinar aquí. Figuran entre ellos los titulados O Castro de Caldelas (A Coruña, s. d.); «Folklore de Melide», en colaboración con Amador Rodríguez Martínez, y «Estudo etnográfico da Terra de Melide», ambos incluidos en el volumen Terra de Melide, publicado por el Seminario de Estudos Galegos, Santiago, 1933; «Etnografía. Cultura espiritual», en Historia de Galiza, Buenos Aires, 1962.

Risco fue un pensador político, que elaboró una Teoría do nacionalismo galego, Ourense, 1920. Muchos artículos, publicados en distintos periódicos y revistas, y, principalmente, un libro en castellano, El problema político de Galicia, Madrid, 1930, completan, o perfilan, el ideario político del Risco nacionalista, estudiado por Ramón Lugrís en un ensayo donde el lector interesado hallará la información necesaria³ *.

La obra propiamente literaria de Vicente Risco puede dividirse en

narrativa y ensayo, si prescindimos de una episódica excursión al campo de la literatura dramática. En la presente Historia estudiaremos las novelas y cuentos publicados en gallego, la única pieza dramática con que contamos y los libros Leria y Mitteleuropa, el primero de los cuales constituye una antología de ensayos y el segundo es un libro de viajes.

Notas al pie

¹ «Nós, os inadaptados», en Leria, Vigo, Ed. Galaxia, 1961, p. 45. Este ensayo había sido publicado antes en la revista Nós (número 115, 1933). Risco dice que, al reproducir el trabajo, lo deja ir como está (Leria, p. 44); pero suprime el prólogo, que sustituye por otro – en el que figuran entre comillas unas líneas del primitivo–, y modera su nacionalismo gallego –¿por temor a la censura oficial?, ¿por repudio espontáneo del radicalismo anterior?–. Así, en Leria, p. 56, se suprimió la palabra hespañol que en Nós seguía a patriotismo, y la expresión de marcha de Cádiz que seguía a percalina. En la página siguiente de Leria se lee emprinciaron co casticismo e os clásicos [empezaron con el casticismo y los clásicos] donde originalmente se decía emprinciaron os cantos a Castela e á vella España [comenzaron los cantos a Castilla y a la vieja España]. En Leria, p. 70, fe na nosa terra [fe en nuestra tierra]; en Nós, p. 123, fe galeguista [fe galleguista]. En los mismos lugares, respectivamente, cultura-sobreposta [cultura-superpuesta] y cultura allea [cultura ajena]. En Leria, p. 72, deiquí o camiño da acción [de aquí el camino de la acción]; en Nós, p. 123, déiqué o nacionalismo [de aquí el nacionalismo]. A continuación, falta un párrafo completo en Leria, tal vez porque el autor lo consideró un poco pedante, lo que parece confirmado por las modificaciones que figuran en el siguiente.

² La interpretación de la postura final de Risco como deserción del galleguismo, por convicción de que el galleguismo había constituido un error, es defendida por José Luis Varela, que aduce cartas particulares en las que nuestro escritor combate a Galaxia [editorial gallega nacida en 1950. N.T.] y a sus dirigentes, «los consabidos». Francisco Fernández del Riego, aceptando la interpretación de Ramón Piñeiro, aporta cartas que parecen probar todo lo contrario de lo que parecen probar las aducidas por Varela. Las cartas, evidentemente, tienen muy en cuenta la ideología de sus destinatarios. Hay que enmarcarlas, por supuesto, en sus contextos respectivos. Cualesquiera que hubieran sido las causas, es un hecho

que Risco abdicó finalmente de la jefatura ideológica del galleguismo, y solo ocasionalmente volvió a escribir en gallego. Leria es principalmente una recopilación –revisada– de trabajos antiguos. Su colaboración en la Historia de Galiza tenía que ser redactada en gallego obligatoriamente. Es interesante consultar sobre esta cuestión: Ramón Piñeiro, «Prólogo», en Ramón Lugrís, Vicente Risco na cultura galega, Vigo, 1963, así como las entrevistas sobre «El momento cultural gallego» publicadas en Faro de Vigo, en 1964, y especialmente los aludidos artículos de Francisco Fernández del Riego (Salvador Lorenzana, «Vicente Risco e Galicia», Faro de Vigo, 7 de octubre de 1964) y José Luis Varela («Cartas de Risco sobre Galicia», ibidem, 21 de octubre de 1964).

³ Ramón Lugrís, Vicente Risco na cultura galega, ensayo, Galaxia, Vigo, 1963.

* Vid., asimismo, Millán Otero, Xosé M.: «Grupo Nós. Vicente Risco», Historia da Literatura Galega, t. 3, pp. 737-768, Asociación Socio- Pedagóxica Galega / A Nosa Terra, Vigo, 1996, y Rodríguez González, Olivia: Estética e teoría da cultura en Vicente Risco, Ed. Galaxia, Vigo, 2001. [N.T.]

Su obra narrativa

Ya hemos indicado que Risco es un escritor fundamentalmente didáctico, de modo que incluso su narrativa es ideológica: o se trata de sátira social o se glosa la cultura popular o alguna otra forma de cultura.

La más antigua obra narrativa de Risco es la novela breve *Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros*¹. El Doctor Bieito Alveiros, que vive en un pueblo indeterminado, corre una extraña aventura, durante la cual libera de sus fajas y de su piel al esqueleto de Tutankhamen, lo que permite al difunto faraón participar en las danzas macabras que los muertos celebran. Se trata de una narración humorística que lleva notas eruditas, como un libro de ciencia, y que refleja la preocupación del autor por el ocultismo. El escritor no se preocupó de lograr, dentro de los acontecimientos fantásticos que presenta, ninguna apariencia de verosimilitud interna. Especialmente descuidada es la soldadura entre las escenas que se desarrollan en el mundo terrenal y en el mundo del más allá.

En los números 39 y 40 de *Nós* insertó Risco el comienzo de *Os europeos en Abrantes*² que no continuó publicándose. ¿Por qué? Muy probablemente porque fue entendida la obra –y sin duda lo era– como una sátira de lugares y personas demasiado obvios. Risco debió de temer por la revista, o quiso evitarse disgustos personales. *Os europeos en Abrantes* es denominada por su autor «epopeya en prosa», y es una lástima que quedara trunca, pues casi todo lo publicado es de excelente calidad.

Abrantes es un lugar de apenas una docena de casas. En él vive el Doctor Andrade, que es un Homais muy radical. Está suscrito a la *Revista de Occidente*. El Doctor Andrade propone a los miembros del Ateneo de Oria que se trasladen a Abrantes con sus familias

durante el verano, para pasar unos meses de descanso. Se elabora un «reglamento de la colonia», que se nos da a conocer en su integridad. Don Feliciano Folgoso, abogado, presidente del Ateneo, se prepara para la temporada aprendiendo a nadar por el método Joergersen.

Hasta aquí lo que se publicó de esta sátira de la vida burguesa de Oria, cuyos elementos dirigentes, los que constituyen el Ateneo, son objeto de una descripción «científica», con medidas, peso, talla, índice cefálico, fórmula dentaria, etc., que parece parodia de La bñ plantada, de Eugeni dÓrs. No sabemos cómo habría desarrollado Risco el tema de la colonización de Abrantes. Quizá hubiéramos tenido algo por el estilo de La conquista del reino de Maya, de Ángel Ganivet, pero con la originalidad que Risco conseguía siempre.

Si la epopeya burlesca de Oria quedó abortada, O porco de pé³, que se culminó, retoma aquel ambiente. Esta novela es la sátira del comerciante de origen castellano que llega a ser alcalde en una ciudad gallega. Diatriba, pues, de la burguesía, pero no por motivos socioeconómicos, sino estéticos. El burgués es «feo», carece de esprit, o espíritu, o pneuma. Es el filisteo. En la novela, el representante de los intelectuales inadaptados es nuestro conocido Doctor Alveiros, que, hallándose en espantosa soledad, acaba por claudicar, sumándose a las huestes de don Celidonio.

Este, político local del viejo régimen, el régimen monárquico anterior a la Dictadura del General Primo de Rivera, se ve presa de miedo cervical el 13 de septiembre de 1923, pero con el tiempo vuelve a ser alcalde –con el nuevo régimen–, y asistimos a su apoteosis –o apokolokintosis–. Mientras la ciudad honra a don Celidonio, arde la Biblioteca Municipal.

En torno de don Celidonio, héroe epónimo de la novela, y del finalmente claudicante Doctor Alveiros, que es un Des Esseintes o un Risco que, después de un diálogo con Satanás, sucumbe al encanto de la adaptación, encontramos una serie de personajes dignos de recuerdo.

Aser das Airas es el señorito marxistoiide, simultáneamente poeta de vanguardia. Pero apoya al diputado cunero y caciquil, y es novio de

una hija de don Celidonio.

Xaquín Gondulfes, el pesquisador, filósofo. No al modo del barbero de los sábados, como el profundador de Castelao, sino filósofo «tamaricense», como el de Magariños*. Su sabiduría, como la del médico de Abrantes, se basaba en la Revista de Occidente. Consistía en la aplicación de dos reglas metódicas: primera, revolver las cosas con lo de delante para atrás; segunda, aplicar a la filosofía el tecnicismo del deporte y de la higiene. Con lo que queda satirizado el estilo mental y literario de don José Ortega y Gasset, o de sus seguidores.

Fuco Barbeito, abogado, no estaba conforme con nada. No se sabe bien que ideas tenía: solamente que eran muy avanzadas.

Restituto Mendes es definido como «obrero honorario republicorrevoluciosocialsindicalagroanarquicomunista».

Estos hombres constituían una tertulia en el Café Novelty, transparente filigrana del Royalty ourensano, donde tenía su tertulia el propio Risco.

El tono de la sátira, como el de los truncados Europeos, es completamente caricaturesco. Aunque resulte muy original, la novela nos lleva al recuerdo de Rabelais, Swift, Joyce...

Es posible que alguno de estos maestros haya inspirado el recurso estilístico de las largas enumeraciones humorísticas, muy abundantes en O porco de pé. Las localizamos especialmente en las páginas 36, 40, 48, 66, 74, 76, 197, y, naturalmente, en la descripción de la procesión cívica, entre las páginas 154 y 160. Una frecuencia tal denota complacencia y fe en la efectividad del recurso. Una serie tan larga de sinónimos, o términos semánticamente asociados, resulta inadecuada en una novela normal, porque esta aspira a un lenguaje económico, aunque emplee un estilo retórico. Si este es fastuoso, se sustenta en la creencia del autor de que producirá deleite en el lector la riqueza del fraseo. Pero en Risco la desmesurada prolongación de la frase sin enriquecimiento lógico ni poético, descarta esta posibilidad. Después del quinto o sexto elemento del conjunto, el lector no atiende al sentido, que no se inflexiona, y nacen en él la sorpresa y

el desconcierto hasta que, comprendiendo el juego del autor, responde a él, si aquel tiene éxito, con el asentimiento humorístico, es decir, con una forma más o menos expresa de hilaridad. La enunciación de una serie indefinida (en la práctica muy larga, porque al quebrarse la recepción de la misma por la irrupción de la risa, queda en suspenso) es procedimiento cómico conocido de la literatura popular y de la erudita. Veamos un ejemplo de Risco.

Pasaban portales, tiendas, teatros, cines, garajes, cabarets, bancos. Escritorios, cafés, bares, cervecerías, lecherías, almacenes, casas consignatarias, casinos, escuelas, iglesias, clubs políticos, bibliotecas, bodegas, consulados, museos, oficinas, cuarteles, facultades, despachos, fábricas, sanatorios, imprentas, tabernas, redacciones, obradores, talleres, administraciones, hospicios, estancos, fondas, hospitales, casas de juego, sastrerías, librerías, asilos, hoteles, manicomios, conventos, casas de comida, zapaterías, teléfonos, casas de mujeres, casas de cambio, farmacias, confiterías, cárceles, laboratorios, relojerías, clínicas, colegios, salones de baile, casas de socorro, logias masónicas, plazas de abastos, restaurantes, centros espiritistas, telégrafos, juzgados, cámaras de comercio, recaudaciones, centros teosóficos, audiencias, gobiernos, miles de miles de miles de muestras, de rótulos, de placas, de lápidas, de letreros: de madera pintada, de mármol, de bronce, de latón, de vidrio con letras doradas o con letras plateadas, de esmalte, de hierro forjado, de fundición, pintados en la pared, hechos con letras de bulto prendidas en los balcones, de lienzo, de cartón, de papel, de alumnio, de celuloide... (pp. 48-49).

Otras veces, como, por ejemplo, en Joyce, la enumeración está reforzada por la rima o la aliteración:

Obras de Lenin, Bukharín, Chicherín, Larín, Smirnoff, Golubkof, Bogdanof, Bazarof, Plekhanof, Kautski, Wolski, Lusofski, Trotsky, Nikolsky, Preobrazhenski, Prokovyski, Krivitzky e Lunacharsky (p. 40).

En Las mil y una noches, cuya versión de J. C. Mardrus, al menos en la traducción de V. Blasco Ibáñez, debió de conocer Risco, se emplea en alguna ocasión la enumeración prolongada con un propósito hilarante. Pero en un texto mucho más próximo, el doméstico Codex Calixtinus, que también conocería nuestro autor, aparecen series de palabras que recuerdan mucho las de la novela que examinamos, aunque su comicidad no es intencionada, sino producto de una pedantería ingenua:

Nos enim aliquibus medicamentis, vel electuaris, vel confectionibus, vel siropis, vel diversis emplastris, vel pocionibus, vel solucionibus, vel vomitibus, vel ceteris medicorum antidotis, sed sola gratia sibi a Deo impetrata multos languidos, videlicet leprosos, freneticos, nefreticos, maniosos, scabiosos, paraliticos, arteticos, scotomaticos, flegmaticos, colericos, energumenos, devios, tremulosos, cephalargicos, emigranicos, podagricos, stranguriosos, dissuriosos, febricitantes, calculosos, epaticos, fistulosos, tísicos, disentericos, a serpentibus laesos, hictericos, lunaticos, stomaticos, epiforosos, albuginosos, multisque morbis dolorosos integre clementissimus Apostolus restituit (Sermón sobre la pasión de Santiago, folio 48 del Codex Calixtinus, Lib. I, cap. VI).

Puede ser interesante relacionar los catálogos de Risco, falsamente didácticos, con las diversas formas de estilo enumerativo, satíricas o no, casi siempre en todo caso expresivas de un desorden moral o de un caos ontológico, estudiadas por los modernos estilistas. En el trabajo de Leo Spitzer «La enumeración caótica en la poesía moderna»⁴, se reproduce un fragmento de Balzac, que sigue el método de las listas rabelsianas, con sus agrupaciones morfológicas o semánticas, tan semejante al de algunos pasajes de Risco:

Femmes charmantes, femmes savantes, femmes innocentes, femmes prudes, femmes parvenues, femmes coquettes, auteurs, acteurs,

orateurs, prosateurs, poètes, magistrats, avocats, diplomates, académiciens, agents de change, gallicans, ultramontains, républicains, monarchistes, papistes, bonapartistes, cartistes, orléanistes, anarchistes, alarmistes, nouvellistes, feuellistes, libellistes, publicistes, journalistes, artistes s'y voient, s'y coudoient, s'y choient, s'y rudoient...

En el número 10 de la colección Lar (1925) apareció O lobo da xente, «leyenda gallega relatada por Vicente Risco», seguida de A trabe de ouro e a trabe de alquitrán, que sobre un fondo folklórico contiene una invención de Risco en la que se combinan los populares «mouros» con los «celtas» –no designados por su nombre–, que el pueblo ignora totalmente⁵.

En el número 22 (1926) de esta misma colección figura otro título de Risco, A Coutada, que más que una novela dialogada es un diálogo doctrinal.

Una sola pieza de teatro conocemos de Risco, O bufón d'Él-Rei⁶. El ambiente es claramente maeterlinckiano. Se desarrolla la acción en una corte ligeramente artúrica, en la que suenan los nombres de Lancelot, Tristán, Amadís, Lisuarte, Tintagil y otros de sabor britónico o gaulesco. Bajo las formas romántico-simbolistas parece privar la intención de hacer un estudio de la anormalidad física y moral. Así, el resultado oscila entre un cuento escenificado y una esquemática exposición de las relaciones entre la deformidad material y la espiritual. Secundamos al autor hasta las últimas escenas. Pero el final súbito, que repite, por casualidad o no, la fórmula del desenlace de la Salomé de Wilde –una sentencia de muerte que se dicta sin proceso y que se ejecuta inmediatamente–, no nos deja satisfechos.

En la obra de ficción de Risco no hallamos, a pesar de los orígenes esteticistas confesados por el autor, un propósito de pura creación artística. Esa obra, en su parte más insignificante, se extiende en glosas literarias de la ciencia etnográfica o arqueológica del autor; y en la parte más significativa, bajo la forma de novela de ideas, es un comentario satírico de la sociedad que rodeaba a Risco. Ourense es –en los truncados Europeos... y en O porco de pé – el escenario

real, más o menos transfigurado, de la acción, que apenas constituye un pretexto para mostrar tipos humanos y formas de vida. El humor de Risco es francamente caricaturesco, y los personajes que nos presenta no pretenden poseer rasgos humanos: les basta con sus grotescas e inmutables caras arquetípicas. Están, pues, enmascarados con muecas de marionetas.

Notas al pie

¹ ¡Terra a nosa! Suplemento de El Noroeste, año I, A Cruña, 10 abril 1919, volume 7. Do caso que lle acontecéu ô Dr. Alveiros. Conto por Vicente Risco, A Cruña, Tipografía d'El Noroeste, Real, 26.

² «Os Europeos en Abrantes, epopeia en prosa», en Nós, año IX, número 39, Ourense, 15 marzo 1927, pp. 1-7, y número 40, Ourense, 15 abril 1927, pp. 5-8.

³ Vicente Risco, O porco de pé (novela), A Coruña, Nós, 1928.

* Se refiere a la novela breve de Xulián Manuel Magariños Negreira (1904-1934), miembro del Seminario de Estudos Galegos, O filósofo de Tamarica (Lar, nº 27, 1926), afortunada sátira de la vida pueblerina. [N.T.]

⁴ Lingüística e historia literaria, 2ª ed., Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1961, p. 260.

⁵ En relación con O lobo da xente, véase: Real Academia Galega, Un caso de lycantropía (O home-lobo), discurso leído el día 23 de febrero de 1929 en su recepción pública, por don Vicente Martínez-Risco Agüero, y respuesta de don Ramón Cabanillas Enríquez, Editorial Moret, A Coruña, 1971.

⁶ O bufón d'El-Rei, drama en cuatro pasos, por Vicente Risco, A Coruña, Nós, 1928.

Su obra ensayística

La lucidez intelectual de Risco, su propensión analítica, su falta de énfasis y su exención de sentimentalismo lo inclinaban naturalmente al ensayo, y, efectivamente, fue en el ensayo, a nuestro entender, donde Risco alcanzó la más alta cima de su obra literaria. Dejamos aparte, al formular este juicio, su labor como etnógrafo, que permite considerarlo como el verdadero fundador en Galicia de esta ciencia en su sentido moderno; pero que consideramos obra científica y no literaria. Sus teorizaciones políticas son interesantes históricamente, pero carecen de actualidad. Como hemos anunciado, limitaremos nuestra referencia, por lo que hace al Risco ensayista, a los textos reunidos en Leria. Finalmente, diremos algo sobre Mitteleuropa.

En Leria se reúnen trabajos firmados desde 1920 hasta 1955. Algunos de los posteriores a 1936 son traducciones de textos publicados primeramente en castellano. Ya hemos visto cómo lo escrito en la época del Risco nacionalista fue corregido para esta nueva edición. Nos parecía que el Risco de los tiempos de Nós luchaba sobre todo por elevar el gallego, oprimido por la presión de la cultura centralista. Pero, ahora, la interpretación del autor es que se trataba de defender «nuestro espíritu... de las zancadas del materialismo» (p. 9). Así, la oposición Galicia-Castilla no resulta adecuada para comprender la estructura dinámica de esta edición del pensamiento risquiano, que –convenientemente limada, y a pesar de ciertos vestigios anacrónicos–, según el propio autor ahora nos enseña, es esencialmente un comentario sobre la oposición espiritualismo-materialismo. Así, los ámbitos geográficos se esfuman, y lo que creíamos apostillas a una situación histórica resulta escolio del drama universal que enfrenta la materia y el espíritu, en un dualismo gnóstico, maniqueo o agustiniano.

Entre los textos antologados en Leria los hay más o menos filosóficos, más o menos crítico-literarios y más o menos literarios. Todos ellos son, de un modo u otro, didácticos, porque, como ya se ha dicho, Risco es un pensador, un ideólogo. Su ideología consiste normalmente en oponerse a la ideología general, y en esto Risco permanece fiel a sí mismo a través de las diversas etapas de su vida, de modo que incluso sus compromisos sucesivos nos aparecen como compromisos tácticos con opiniones minoritarias, en cuanto no ocupan el poder, o, si lo ocupan, están, no obstante, desbordadas en la realidad social por convenciones opuestas, por convenciones en boga, por convenciones de moda, aunque sean completamente platónicas, e incluso no se sustenten en una verdadera voluntad de realización. La vocación, pues, de Risco es siempre la herejía, la reacción, la discrepancia, la oposición, la inadaptación. Simplemente, según las circunstancias históricas en que se desarrolla su vida intelectual, elige, en parte libremente, en parte condicionado por el medio, el objeto de esa oposición. En todo caso, ese objeto se le presenta como filisteo, es decir, superficialmente utilitario, mostrenco, vulgarmente social, gregariamente impersonal. Los escritos de Risco son siempre didácticos, pero el objeto de la información que nos proporcionan es sobre todo la mentalidad del propio Risco.

Él se mueve en sus ensayos como si no escribiera para un público, sino para sí mismo. Aun en la etapa más «social» de Risco, cuando utilizaba la literatura como un instrumento de acción a favor de la cultura gallega, nuestro autor, pese a las concesiones tácticas a que toda política se humilla, no puede esconder su repugnancia por los tópicos ni su afición a las paradojas, es decir, las opiniones marginales. Esta independencia mental –cualquiera que fuere su praxis– es lo que hoy mantiene el interés de sus ensayos.

En Leria figura A Coutada, que habríamos podido comentar cuando hablamos de la novelística de Risco. Ya sabemos que fue publicada en una colección de novelas breves. Es un diálogo entre marido y mujer, en el que aquel persuade a esta de que abandonen la vida de ciudad por la vida de aldea, con ocasión de tener acceso, por herencia inesperada, a una propiedad agrícola. Puede, pues, ser considerada una novela corta dialogada, pero el pensamiento de que la vida rural es realmente la única vida natural, la única vida

moral, es tan fundamental en la economía de la obra que nos empuja a considerarla como un diálogo doctrinal, a pesar del esbozo de caracteres que contiene. A medio camino, pues, entre la novela de ideas y el diálogo platónico –si no queremos complicar la situación llamando también parlamento a la pieza dramática de tesis–, A Coutada es una alabanza de la vida rústica escrita muy en serio, sin sombra de sátira o humor, y con un sentimentalismo idealista que está a cien leguas del intelectualismo crítico y la deformación caricaturesca que caracteriza la epopeya grotesca del autor, tal y como se estructura en los abortados Os Europeos en Abrantes o en el consumado O porco de pé.

Risco realizó en 1930 un viaje por Europa Central. Era, al menos teóricamente, un viaje de estudios. Risco iba a estudiar etnografía con el profesor Thurnwald, de Berlín. Pero cuando Risco llega a esta ciudad, el profesor Thurnwald se había marchado a África, y en Berlín no había curso alguno en que pudiera aprender algo de Wölkerkunde. Aconsejan a Risco que vaya a Viena, donde sí hay enseñanza de folklore a cargo del prof. Arthur Haberlandt. Y Risco se va a Viena.

Se nos cuenta esto en una serie de páginas que Risco fue publicando en Nós. Estas llevan en la revista el título de «Da Alemaña», desde el número 79 al 120, y el de «Mitteleuropa», del 122 al 137-138, el último que se distribuyó. En Nós, «Da Alemaña» comprende el viaje de Risco hasta Berlín, y su estancia en esta capital, y «Mitteleuropa» comprende el viaje desde Berlín a Viena. Pero justamente la parte que en Nós lleva el título de «Da Alemaña» fue editada en forma de libro con el título de *Mitteleuropa*. De suerte que este libro no comprende las páginas que con idéntico título habían sido publicadas en Nós. Sin duda habrían formado parte de un segundo tomo si no hubiera sobrevenido la guerra civil. Pero en el libro *Mitteleuropa* no se anuncia una continuación¹.

Risco viaja por Europa muy atento a lo que ve, dispuesto siempre a la crítica, sobre todo a la crítica de las opiniones en boga. Esta tendencia de Risco a reaccionar ante lo mostrenco motiva las páginas más sugestivas del libro. Este resulta en gran parte satírico, y, por supuesto, a pesar de las prolijas páginas dedicadas a los Museos, no es una guía de viaje, sino un comentario de Risco a la

circunstancia que le rodea. Nos da a conocer sobre todo al propio Risco, no solo ideológicamente sino también psicológicamente. Como Dante, Risco se pinta a sí mismo con humildad, más bien caricaturizándose, casi como un paisano gallego perdido por el mundo. Sus observaciones y sus reflexiones son siempre agudas. Por allá va el hombre, sin que al principio su alemán le sirva apenas para entenderse con los alemanes, embarazado por el obstáculo de un pesado baúl que en mala hora se le ocurrió llevar consigo, y que acaba por facturar desde Berlín a Ourense, antes de salir en dirección a Praga. El itinerario, a partir de Quereño, es puntualmente descrito. Minuciosamente se nos pintan las habitaciones de hoteles y pensiones, con su mobiliario. Hay esbozos de personajes rápida pero inteligentemente trazados. Recordemos, como especialmente interesantes, los de Lois Tobío, Felipe Fernández Armesto, J. Canedo, Margot Sponer, Julio Martínez Santa Olalla, Francisco Ayala, el profesor Gamillscheg y Rabindranath Tagore, por no citar más que a personas con las que coincidió en Berlín. Entre las páginas más logradas, o más curiosas, destacaremos la sátira del turismo (pp. 40-41), la de la circulación en París (pp. 54-55, 59-60), la de su propia flaqueza (p. 74), la de la rusofilia de sus amigos (pp. 120-123), la casi kafkiana descripción del pasillo de la pensión de Frau Tornegg (p. 136), la crítica de la tendencia al nudismo (pp. 196-199).

Las partes IV y V, «Muséus de Berlín» y «Miudezas de Berlín», son más erudición que ensayo; resultan, en conjunto, desde el punto de vista literario, didácticas de más, como una guía fragmentaria de la capital del Reich. La VI es la más importante ideológicamente. En ella Risco nos habla de las «ideas de Berlín»: neue Kunst, americanismo, marxismo, cosmopolitismo, Sexualfrage, militarismo, nacionalsocialismo, antisemitismo y búsqueda de Dios.

En la revista Nós podemos seguir a Risco desde Berlín a Praga, y desde Praga a Viena, donde busca al profesor Haberlandt, sin decidirse, como consecuencia del malhumor que le produjo la prolongada espera que precedió a la entrevista, a incorporarse a sus cursos. El texto publicado termina interrumpiéndose cuando Risco nos habla de Freud. Como era de esperar, Praga y Viena proporcionan a nuestro autor la ocasión de trazar curiosos cuadros de calles, plazas e interiores, y siluetas de personas y hasta grupos,

como los judíos que van a celebrar sus ritos religiosos en la Alte-Neu Synagoga de la capital bohemia, llenas de originalidad y colorido («Os judeus no seu tobo», en Nós, tomo 11, pp. 51- 53).

Risco es todo lo contrario de un retórico, tanto si le damos a la palabra «retórico» un sentido peyorativo como si le damos un sentido meliorativo. Es cierto que escribió páginas, como «Xogadores de cartas» (Leria, pp. 133 y ss.), de prosa muy cuidada, propiamente poética, muy rítmica y apurada de forma. Pero esto no es lo usual en nuestro autor. Él tiene ideas de sobra, y para él escribir es expresar ideas. Los primores verbales no lo seducen. Así, la prosa de Risco suele ser plana, desprovista de énfasis y solemnidad, a menudo familiar en su sintaxis. En cuanto a la lengua, persigue la autenticidad, separándose de la influencia del castellano mediante dos recursos principales: el portugués y el lenguaje popular.

Notas al pie

¹ Vicente Risco, Mitteleuropa (Impresiós dúnha viaxe), Volume XXXIX, Editorial Nós, Hortas, 20, Santiago. Así la portada, pero el colofón reza: «Iste volume de Mitteleuropa imprentado por Nós, Rúa do Vilar, 15, baixo, Santiago, rematouse o día 3 de abril do ano de 1934».

Vida de Castelao

Castelao nació en el barrio o rúa de Cabo de Vila, casa número 29, en Rianxo, pueblo marineru de la ribera norte de la ría de Arousa, el 30 de enero de 1886. Era hijo de Mariano Rodríguez Dios y de Xoaquina Castelao Gemme. Su padre era marineru¹. El nombre que Castelao tuvo siempre en familia fue el de Daniel; pero el cura de la parroquia, don Xosé Magariños, lo inscribió como Alfonso por un exceso de entusiasmo monárquico. Eran los tiempos de la regencia de doña María Cristina de Habsburgo- Lorena, viuda de Alfonso XII, princesa que aguardaba el nacimiento de un hijo que, de ser varón, había de ser llamado Alfonso, como su padre. Se cumplió esta previsión, pues el 17 de mayo del citado año nació Alfonso XIII. Castelao, en fin, recibió en el bautismo los nombres de Alfonso Daniel Manuel².

Su padre emigró a la República Argentina. En el territorio de la Pampa, término de Bernasconi, lugar La Cruz Colorada, estableció una pequeña pulpería, que enseguida se transformó en un importante centro comercial. En 1896, Castelao y su madre, que habían quedado en Rianxo, atravesaron el Atlántico para reunirse con el cabeza de familia. Regresaron el año 1900, mientras el padre, que tenía que liquidar sus negocios, quedó algunos años más en las tierras de la República del Plata.

Castelao se hizo bachiller en dos años, y en 1902 comienza los estudios de Medicina en la Universidad de Santiago. En 1906 visita Portugal como miembro de la tuna compostelana. Concluyó los cursos de licenciatura en 1908, y al año siguiente lo encontramos en Madrid siguiendo los de doctorado. Establece después consultorio médico en su pueblo natal, donde su padre había llegado a ser alcalde, como cabeza local de los conservadores.

Casado con Virxinia Pereira Renda el 19 de octubre de 1912, en A Estrada, ingresó por oposición en el cuerpo técnico de Estadística. Destinado a Pontevedra, ejerció también la docencia en el Instituto General y Técnico de esta capital, como auxiliar de la cátedra de Dibujo.

Castelao fue político, de algún modo, toda su vida. En estos tiempos pasaba por las tres fases sucesivas de conservadurismo, agrarismo y galleguismo. Esta última ha de ser su definitiva orientación.

En 1921 Castelao realiza un viaje de estudios por Francia, Bélgica y Alemania. En 1927 muere su único hijo, de trece años de edad.

Llegada la República en 1931, Castelao fue diputado por Pontevedra en las Constituyentes; y también lo era en 1936, al estallar la guerra civil. El fin de esta lo sorprende en Estados Unidos de Norteamérica, de donde pasa a Buenos Aires. Allí morirá el 7 de enero de 1950³.

Notas al pie

¹ Así lo declara la partida de bautismo. Según la información obtenida in situ, el abuelo paterno de Castelao era «veleiro», esto es, artesano que hace velas para las embarcaciones. No he visto que se mencione este oficio entre los existentes en Rianxo en las páginas que al tema se consagran en el libro *Historia de caciques, bandos e ideoloxías en la Galicia no urbana*, de J. A. Durán, Akal, Madrid, 1972 (pp. 141 y ss.). Este abuelo de Castelao se llamaba Manuel Rodríguez, y su mujer, Ventura de Dios. Los abuelos maternos de Castelao fueron José Ramón Castelao y Teresa Gemme. Un hermano de esta, Baltasar Gemme Fuente, fue gobernador de Pontevedra durante la República de 1873.

² Fueron sus padrinos los tíos maternos Francisco y Pilar Castelao Gemme.

³ Vid. X. Núñez Búa, *Vida e paixón de Castelao*, en *A Nosa Terra*, número 474, Buenos Aires, 1950.

Su personalidad literaria

De la obra de Castelao interesa estudiar en esta Historia la que tiene carácter literario. Así, queda fuera de nuestra atención la parte gráfica, o plástica, o como quiera llamársela. No podemos examinar a Castelao como pintor o dibujante, y tampoco en cuanto escritor didáctico. Sus trabajos sobre los cruceros en Bretaña y en Galicia no son obras literarias en el sentido que en nuestra Historia damos a la palabra, por muy atractivo que pueda ser el estilo en que están escritos. Con todo, hay libros de Castelao en los que el dibujante y el escritor se entrelazan de forma que no se pueden separar. En las *Cousas da vida* o en los *Cincoenta homes por dez reás* ocurre esto. Los epigramáticos pies de los dibujos carecen de sentido si no vemos estos, y, a veces, son simplemente títulos. En las *Cousas*, la situación es la inversa. No cabe duda de que los dibujos son ilustraciones de los textos literarios. Por muy idóneas que sean esas ilustraciones y por muy acostumbrados que estemos a verlas al lado de las prosas correspondientes, estas pueden ser disfrutadas separadamente de aquellas. Lo normal es que el dibujo acompañe al texto, pues así fueron las *Cousas* concebidas por su autor. Pero el texto puede tener vida autónoma, mientras que los dibujos sin texto resultarían muchas veces enigmáticos o faltos de algo. Son evidentemente ilustraciones. Lo fundamental es la literatura que ilustran.

Castelao es un artista popular. No en el sentido de que su técnica tenga mucho que ver con la de las artes folklóricas, sino en el sentido de que su temática es por vía de regla la vida del pueblo. Y aquí entendemos por pueblo las clases populares. En la Galicia de Castelao, casi exclusivamente, los labradores y los marineros. En las *Cousas da vida* y en las *Cousas* hallamos un precioso material de motivos populares tratado con una originalidad poderosa.

No cabe duda de que Castelao, tanto en sus dibujos como en su prosa, presenta una nueva visión del paisano gallego. Es una visión original, pero verdadera, en absoluto arbitraria, ni siquiera estilizada, pero profundamente humana y, a la par, de gran valor artístico. Precisamente, ese valor se logra por la hondura con que Castelao penetra en el ser y en el parecer del campesino. Castelao siente una simpatía sincera por las gentes del agro gallego, comprende perfectamente los mecanismos de sus reacciones y los recovecos de su intimidad. Está lejos de adoptar una actitud de filántropo o de ideólogo. Como Rosalía de Castro, Castelao no tiene que aparentar ninguna atención ilustrada, progresista, reformista o revolucionaria ante los campesinos para comunicarnos su evidente comunión con los mismos. Castelao, como Rosalía, se crio entre campesinos o marineros, y el hecho de que ambos escritores vivieran en un ambiente familiar de mayor holgura económica que los paisanos más pobres, no nos autoriza a considerarlos miembros de una clase social ajena a la gente del trabajo. En todo caso, ellos fueron los grandes descubridores de la dignidad del labrador gallego. Castelao no necesita caracterizarse de poeta social para cantar al hombre del pueblo. Como Rosalía, se siente uno con el pueblo, y de modo tan natural que no se le pasa por la mente justificar doctrinalmente lo que en él es una vivencia necesaria. Tampoco se cree obligado a idealizar al labrador, como los políticos demagógicos que buscan congraciarse con las masas. Castelao describe al labriego como si él mismo fuese un individuo de la propia unidad popular a la que aquel pertenece; pero no fingiendo una tosquedad que lo aproxime al campesino, sino empleando con elegante y cordial naturalidad su cultura y su talento para trazar una imagen tan realista como cariñosa del modelo que tiene ante sus ojos.

Tal modelo es interpretado con una seguridad que permite al artista reflejar sin escrúpulos las sombras que en el modelo descubre. Pero, en conjunto, el campesino o el marinero de Castelao, aunque no se puede decir que esté idealizado, resulta justificado o explicado en sus defectos, que no suelen ser deficiencias individuales, sino formas de conducta social determinadas por su entorno. El hombre del pueblo, tal y como lo ve Castelao, vive en perpetua tensión, siempre con el temor de que las fuerzas de la naturaleza o los dirigentes de la sociedad a la que pertenece arruinen la precaria

situación en la que se mueve y en la que a duras penas logra mantener la cabeza a flote. De aquí su retranca y su cautela, su perífrasis, su inhibición, su astucia, su desconfianza. El marinero es más agudo y activo, más abierto y ágil; pero también está condicionado por un hado caprichoso y unas circunstancias amenazantes. Castelao trazó el poema de la vida popular de su tiempo, y puede decirse que ningún aspecto esencial de la misma escapó a su atención. Una infinita compasión o solidaridad con todos los que sufren –emigrantes, ciegos– o son débiles –mujeres, niños– expresada con un lirismo noblemente refrenado por el humor, permitió a nuestro artista perfilar las líneas maestras de una epopeya del pueblo gallego profundamente verdadera y emocionante.

No obstante, Castelao no se encierra en un nacionalismo cerril, y, aunque siempre consideró misión suya ilustrar con su arte la vida del pueblo gallego, el artista fue sensible a todos los estímulos humanos que a él llegaban. Sus páginas de ambiente pampero, y sus dibujos de negros norteamericanos y cubanos, constituyen delicadas y hondas realizaciones. Y, por supuesto, el gallego adquiere en él siempre categoría de universalidad.

Si consultamos un catálogo de la obra literaria de Castelao, localizamos como más antiguas manifestaciones de la misma, en cuanto publicaciones independientes, dos conferencias pronunciadas en A Coruña, la primera en 1919¹, y la segunda en 1920².

En esta se encuentra la más antigua versión de *Un ollo de vidro*. *Memorias dun esquelete*, editado por vez primera en 1922³.

En ese mismo año y en el siguiente aparecen en *Nós* los artículos reunidos bajo los títulos «Do meu Diario»⁴ y «Cubismo»⁵.

Por estos años Castelao consigue una gran popularidad con sus caricaturas de carácter social o político, las llamadas *Cousas da vida*, publicadas en diversos periódicos⁶.

Es preciso no confundir las epigramáticas *Cousas da vida* –dibujos con pie– con *Cousas* –prosas ilustradas–. Estas constituyen la más original creación literaria de Castelao. El primer libro de *Cousas* se

publicó en 1926.

En 1929, Castelao recorre Bretaña, y al año siguiente se publica su libro *As cruces de pedra na Bretaña*⁷.

*Cincoenta homes por dez réas*⁸ continúa la línea de *Cousas da vida*.

Del mismo año –1931– es su álbum *Nós*, donde se recogen las estampas que había expuesto años atrás en Galicia y en Madrid⁹.

Son de 1934 el libro de relatos *Retrincos* –ahora reunidos, pero ya publicados con anterioridad– y la única novela que escribió nuestro autor: *Os dous de sempre*. Estas dos obras fueron editadas e impresas en Santiago por la editorial *Nós*.

Los álbumes sobre motivos de la guerra civil Galicia mártir, *Atila en Galicia* y *Milicianos* aparecieron en 1937 y 1938.

Sempre en Galiza, primera edición de 1944, en Buenos Aires, reúne artículos y ensayos de diversas épocas.

As cruces de pedra na Galiza fue la última obra de Castelao editada en vida del autor¹⁰.

La pieza teatral *Os vellos non deben de namorarse* no fue publicada hasta 1953.

No enumeramos las publicaciones de discursos u obras menores, estén en gallego o en castellano. Tampoco las traducciones de originales de Castelao a lenguas distintas¹¹.

Castelao es esencialmente un humorista. Sus ojos perciben con fina sensibilidad los desequilibrios, las contradicciones, las incongruencias de la vida. Y su lápiz de caricaturista traza unos rasgos esquemáticos que subrayan esa falta de concordancia, generalmente enmascarada en hipócritas convenciones con pretensiones de armonía ética. Castelao no se deja engañar por las apariencias o por las palabras, y denuncia la real anormalidad de las conductas. Pero no lo hace como notario dogmático de una desviación del camino recto que provoca la indignación adusta del registrador de anomalías, sino como observador sagaz de la miseria moral que la experiencia presenta al artista. Este reacciona

detectando los rasgos que descubren esa miseria y ofreciéndolos a la contemplación en sus aspectos más inesperados, pero más verdaderos. De aquí la comicidad que, combinada con una dosis respetable de sentimentalismo, desemboca en un humor que semeja indulgente con las debilidades humanas y, por otro lado, implica una condena decidida de las mismas. Si el humor consiste en desviar por el conducto de la hilaridad la bilis acumulada ante la excitación que en la conciencia determine la negación de las ideas por las realidades, es ya una manera mixta de enfocar la existencia, que en Castelao se complica con la presencia insistente de un elemento lírico que informa poéticamente el material sintetizado. Así, Castelao es a la vez un satírico y un apologeta. Su posición de fustigador del mal supone una creencia absolutamente ingenua en el bien. Castelao, evidentemente, cree en la posibilidad de realización del ideal, porque lo que promueve su mofa y provoca su látigo es precisamente la no realización de ese ideal. El trabajo que el autor invierte en poner en la picota el mal carecería de sentido si no considerara realizable el bien. Castelao es, pues, optimista. Cree que el bien existe, que el hombre puede conocerlo y que el hombre puede realizarlo.

Lo más importante de su obra es, consecuentemente, obra de moralista. Sus caricaturas son sentencias condenatorias: se condena al ridículo la postura inmoral que es registrada.

Esta actitud de moralista explica sin duda la notoria inclinación de Castelao a la política. Castelao no es un artista a quien las circunstancias empujaron a tomar partido político, sino un artista que no se contentó nunca con la actividad artística y ejerció siempre una acción política. Como jefe que llegó a ser del conservadurismo en Rianxo, como participante en los entusiasmos que el agrarismo suscitó en su día, o como miembro del Partido Galeguista, Castelao tenía la pasión de la reforma real del mundo, y aspiró siempre a modificar ese mundo mediante la acción, de la cual la actividad artística puede ser considerada en él una fase o aspecto.

Sin embargo, no es competencia del autor de esta Historia trazar el perfil político de Castelao, como no lo es estudiar su figura en cuanto pintor, dibujante o investigador de materias de arte popular.

Pero las artes plásticas y la doctrina política están vinculadas a la literatura de Castelao, de tal modo que no tuvimos ni tendremos más remedio que hacer numerosas alusiones o referencias a aquellos aspectos de la personalidad del escritor rianxeiro en el curso de nuestras consideraciones sobre su obra literaria. Quede bien entendido, no obstante, que Castelao es un artista capaz de sentir y de crear belleza por amor a la belleza, de manera que hay aspectos de su obra que admiten una explicación puramente estética.

Notas al pie

¹ Arte e galeguismo, Tipografía de El Noroeste, A Coruña.

² Humorismo. Dibuxo humorístico. Caricatura, Imprenta Roel, A Coruña, 1961.

³ «Céltiga», talleres de El Correo Gallego, Ferrol, 1922.

⁴ Núms. 10, 13, 16 y 18.

⁵ Núms. 11 y 12 [el Diario completo de Castelao (enero-noviembre de 1921) fue publicado en 1979].

⁶ Publicada, una parte de ellas, por la editorial Galaxia, en seis volúmenes.

⁷ Seminario de Estudos Galegos, Imp. Antúnez, Pontevedra, 1930.

⁸ Editorial Nós, A Coruña, 1931.

⁹ Imp. Hauser y Manet, Madrid, 1931.

¹⁰ Buenos Aires, 1949.

¹¹ Cf. Castelao na voz dos poetas e aportaciós pra unha bibliografía de Castelao, Ediciós do Castro, A Coruña, 1970.

Castelao narrador

La obra literaria de Castelao es, fundamentalmente, obra de narrador. Ahora bien, inmediatamente debemos matizar esta manifestación con dos observaciones que en realidad han sido ya formuladas o están latentes en las páginas anteriores.

Por un lado, acabamos de decir que Castelao es un moralista. Por consiguiente, no nos encontramos en presencia de un narrador que narra exclusivamente por el placer de narrar, y se dirige a un lector de quien espera que disfrute de su lectura por amor a los acontecimientos en sí mismos, es decir, por el puro placer de conocer historias y más historias. Evidentemente, hay muchos momentos en que Castelao se abandona al placer de narrar, pero su narrativa es preferentemente de personajes, y no de acontecimientos. Castelao es un narrador humanista y tiene un ideal humano que domina su producción. No es un escéptico, sino un idealista crítico. Nos parece que un propósito moral está en la raíz de su producción.

Por otro lado, el elemento épico en Castelao se mezcla fácilmente con lirismo. Castelao no es un narrador puro tampoco en el sentido de que mantenga el género incontaminado. La narración está en nuestro autor teñida de sentimiento personal. No es que se trate de relatos sentimentales, que pueden ser épica del tipismo, sino que, aunque de un modo generalmente oblicuo y contenido, el sentimiento personal de Castelao, el lirismo de Castelao, informa poderosamente la narración. A veces, este elemento lírico cobra tal intensidad que la anécdota cede ante la efusión, y surge el poema en prosa, quedando empalidecida toda sustancia épica.

Castelao no posee un amplio aliento épico. Domina la forma breve, perceptible claramente en su conjunto. Así como no pintó grandes

escenas en sus composiciones al óleo, y sus aguadas y sus dibujos suponen esfuerzos bien limitados –pretensiones de cuidadoso acabado, aunque los trazos puedan ser esquemáticos; pero objetivos muy concretos y reducidos, planteados, eso sí, minuciosamente–, así la obra literaria de nuestro autor se enmarca en ámbitos familiarmente acotados. Los pies de las caricaturas, las prosas de Cousas, los cuentos de Retrincos, los capítulos de Os dous de sempre, están emparentados por su carácter sintético. La novela en Castelao está realizada mediante la yuxtaposición de pequeñas unidades narrativas que tienden a ser completas en sí mismas, a constituir relatos con desenlace propio. Y precisamente el desenlace es característico de la narración de Castelao. Como O. Henry, el escritor rianxeiro concentra su esfuerzo en el final del cuento, que cuida con esmero, y a menudo está coronado por una frase, a modo de epifonema, que expresa en apretada síntesis la esencia o sentido de la narración.

Como ya hemos dicho, Castelao incluyó en una conferencia pronunciada en 1920, pero no impresa hasta 1961, la primera versión del relato que vio la luz por vez primera en 1922 con el título de Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete.

Llamamos relato a esta obra, pero en realidad es una suma de breves historias. Así que, en pequeño, anuncia la técnica de Os dous de sempre. Con todo, en esta novela hay mayor unidad relativa, porque al cabo el doble protagonista se mantiene a lo largo de toda la trama. En Un ollo de vidro la unidad es simplemente de lugar y de narrador. De hecho, hay funcionalmente dos narradores.

Las memorias del esqueleto, referidas por el esqueleto en primera persona, están precedidas de un prólogo y seguidas de un epílogo, en los que, también en primera persona, habla el autor, es decir, Castelao, «médico»¹, antiguo estudiante en Compostela².

Las memorias están formadas por una serie de semblanzas de difuntos, como cousas, pequeños cuadros que el ojo de vidrio va observando en el cementerio.

Es un cementerio de ciudad. A juzgar por el epílogo, parece que Castelao pensó completar su obra con unas memorias sobre un cementerio de aldea. Pero tal propósito no se vio cumplido.

La obra está salpicada de alusiones críticas de tipo político y social. El fin de las memorias les imprime un marcado carácter anticaciquil.

Es posible que en la ejecución de su macabra fantasía tuviera Castelao en la memoria la novela breve de Risco Do caso que lle aconteceu ao doutor Alveiros. Castelao escribe: «Eiquí non está permitido presentarse en sociedade con farrapos de carne fedenta apegados nos ósos»³ [Aquí no está permitido presentarse en sociedad con trapos de carne hedionda pegados a los huesos]; y la momia de Tutankhamen ha de quedar monda, reducida al esqueleto, para poder participar en las grandes danzas que los muertos celebran. En Castelao, «os esqueletes... non pensan máis que en bailar»⁴. Hay incluso frases de sabor ocultista que suenan a Risco: «o corpo austral envolto no dobre etéreo», por ejemplo⁵.

En otro aspecto, la obra es un ensayo teórico-práctico sobre el humorismo, o de humorismo, ciertamente negro, o macabro, pero no cruel. Recordemos que el prototipo se inserta en una conferencia sobre el humorismo.

Cousas constituye la creación más original de Castelao. En la forma en que hoy las poseemos, comienzan con un prólogo titulado «A carón da natureza», al que siguen cuarenta y cuatro prosas, cada una ilustrada con un dibujo. Estas prosas, todas breves, y algunas en grado sumo, desarrollan una temática aldeana o marinera. Aunque en ellas se encuentran elementos satíricos, lo dominante es el elemento sentimental y lírico, que convierte las Cousas en poemas.

Son extraordinariamente logradas las cousas que comienzan «Chámanlle a Marquesiña», «A ponte vella», «Dous vellos que tamén tiveron mocidade», «Todos cantos sabían algo da historia da vila», «A vella non para de gabar a súa felicidade». Destacan por la calidad de su carga sentimental, expresada de modo emocionante. Pero todas las Cousas son singulares aciertos expresivos.

En la mayor parte de los casos, el elemento narrativo se ha evaporado o está a punto de evaporarse para dejar solo el aroma de su esencia lírica. La forma externa, en estas cousas más poemáticas, presenta la estructura de una salmodia de lenta y cuidada andadura, de prosa muy diestramente acompasada, en la que la medida

silábica, la cadencia reiterativa, el paralelismo y la simetría sintáctica dan un tono como paralitúrgico al período:

«Chámanlle a Marquesiña e os seus peñños endexamais se calzaron.

Vai á fonte, depelica patacas, e chámanlle a Marquesiña.

Non foi á escola por non ter chombra que pór, e chámanlle a Marquesiña.

A súa nai é tan probe que traballa de xornaleira na casa do Marqués.

¡E aínda lle chaman a Marquesiña !»⁶

[La llaman la Marquesiña y sus pobres pies nunca se calzaron. Va a la fuente, monda patatas, y la llaman la Marquesiña. No fue a la escuela por no tener chombra que poner, y la llaman la Marquesiña. Su madre es tan pobre que trabaja de jornalera en la casa del Marqués. ¡Y aun la llaman la Marquesiña !].

Esta cousa está realmente escrita en versículos. Cinco versículos, pues los dos últimos párrafos constituyen un versículo único, en el que, para dar mayor énfasis a la expresión, y subrayar precisamente el contraste final entre los pensamientos que se vienen oponiendo en toda la composición, estos pensamientos aparecen gráficamente separados. «Chámanlle a Marquesiña» es el elemento fijo, al que se opone un elemento variable en su forma, pero constante en ser antinómico del motivo reiterado «Chámanlle a Marquesiña». Así, hay en los cinco versículos paralelismo antinómico, y en los cinco versículos se reitera la misma contradicción, de tal forma que se trata de un caso de «poesía inmóvil»⁷. El motivo fundamental aparece en el primer versículo como primer hemistiquio, y en los cuatro restantes como segundo hemistiquio. Pero en el último, reforzado por una expresión exclamativa y adverbial que determina un ligero cambio en la colocación del pronombre con relación con

relación al verbo. Así, en el primero y en el último versículos hay ciertas peculiaridades estilísticas o sintácticas que subrayan los límites del poema. Si llamamos A al elemento básico, relativamente estable, y -a, -a', etc., a las diversas formas de negación de A que se presentan en los versículos, podemos representar la construcción del texto del siguiente modo:

A + -a

-a' + A

-a' + A

-a' ' + A

-a' ' + A

Con lo que queda bien de manifiesto el ritmo conceptual y verbal perseguido y logrado por Castelao.

Pero la recurrencia llega a ser métrica. Veamos este final de otro texto:

Todos, todos se riron, e ningún se decata con qué delor a vella namorada chamará pola morte nesta noite de inverno⁸ [Todos, todos se rieron, y nadie advierte con qué dolor la vieja enamorada llamará a la muerte en esta noche de invierno].

Esto está realmente escrito en verso. Se trata de heptasílabos y endecasílabos sueltos, quizá inconscientemente medidos, pero rigurosamente acentuados y computados:

*Todos, todos se riron,
e ninguén se decata
con qué delor a vella namorada
chamará pola morte
nesta noite de inverno.*

La prosa de Cousas se hace especialmente rítmica cuando el contenido es particularmente emotivo. Parece entonces como si el sentimiento fuese al encuentro de una forma musical que, por un lado, subrayase solemnemente la elevación del momento, y, por otro, aliviase, al remansarla en el cauce previsto, la tensión violenta. Estas Cousas donde el ritmo es más marcado son también aquellas donde los valores humanos aparecen más puramente expresados. Es decir, la intensidad del ritmo corresponde a la intensidad lírica.

Los cuentos de Retrincos vienen a ser cousas ampliadas y desprovistas de la necesaria ilustración gráfica. Aunque las Cousas pueden aislarse de los dibujos, de hecho todas fueron compuestas por Castelao como textos con dibujos. Retrincos no tiene ilustraciones del autor, y los cuentos pueden publicarse con ilustraciones ajenas, lo que para las Cousas es inconcebible. Todos los cuentos de Retrincos nos son presentados como autobiográficos. Están escritos de manera que alcanzan al final un climax resuelto, por lo común, epifonémicamente. El remate del cuento es de particular brillantez, y nos gana la aprensión de que el cuento puede estar escrito en función del final. El narrador es la persona biográfica de Castelao, que de niño vive en la Pampa argentina, abandona el ejercicio de la profesión de médico y es elegido diputado en las Cortes Constituyentes.

Como toda la obra literaria de Castelao, estos cuentos están cuidadosamente escritos. No son más que cinco y de dimensiones reducidas; pero eso mismo permitió a Castelao pulirlos, retocarlos, ajustarlos, de suerte que en la versión definitiva tienen la perfección

de una obra maestra de artesanía. Representan retazos de la vida del autor, fragmentos literarios de distintas épocas que ahora el autor recoge y ordena cronológicamente. El más antiguo es de un médico recién doctorado, que firma en Compostela en 1909. El más moderno es del Castelao que ya fue diputado en las Cortes Constituyentes de la Segunda República, y está firmado en Pontevedra en 1934. También parecen estar ordenados cronológicamente en cuanto al tiempo de las experiencias autobiográficas que los inspiran. «O segredo» y «O inglés» nos remiten a la infancia pampera de Castelao; en «Peito de lobo», el autor es un joven estudiante; cuando compone «O retrato» del hijo de Melchor, ya abandonó el ejercicio de la profesión médica; en el desenlace de «Sabela», Castelao es diputado a Cortes Constituyentes (1931)⁹.

Ya hemos dicho muchas veces, en este libro y en escritos anteriores, que Castelao cuida extraordinariamente el remate del cuento. No se trata propiamente del final al estilo de O. Henry, pues no es un final sorprendente. Es, sencillamente, un final muy caracterizado. Una narración puede acabar con un final que hubiera podido no ser tal final, e ir, por tanto, seguido de nuevas páginas o párrafos. Hay finales, pues, que lo son funcionalmente, porque el cuento se acaba; pero no presentan una estructura específica que los defina en cierres esenciales de relato. Los de Castelao son piezas especialmente trabajadas para clausurar los textos. En ellos culmina el proceso narrativo, a modo de climax, y entonces el cuento termina con una nota aguda, que corta de repente la información; o bien, después de que la acción alcanzase el culmen de su desarrollo, el autor escribe algunas líneas más, que contienen una reflexión, comentario o epílogo que entraña una distensión, un anticlímax. Esta última solución se encuentra en «O segredo», «O inglés» y «O retrato», mientras que la primera se comprueba en «Peito de lobo» y «Sabela», cuentos ambos en los que una frase exclamativa de un personaje cierra el relato y resume la emoción. En «O retrato» también es un personaje el que tiene al final la palabra, pero la fuente alcanzó antes su máxima altura, y el final nos sitúa en la curva descendente del chorro, remitiéndonos desde el pasado en que se movió la acción a un presente habitual en que aquella actúa como recuerdo fijo. No hay duda, pues, de que se trata de anticlímax, aunque en los otros dos casos análogos sea el mismo

narrador la última voz que escuchamos.

Castelao escribió también una novela. No nos opondríamos a la opinión según la cual esta novela, *Os dous de sempre*, sería la más perfecta de las novelas gallegas. Otras opiniones le negarían carácter de novela, alegando que se trata realmente de una serie de relatos unidos simplemente por la referencia a uno u otro, o a ambos de los protagonistas. Pero este tipo de composición es el propio de la novela de aventuras y de la novela picaresca, que es un subgénero dentro del anterior, aunque históricamente muy importante. Basta con un desenlace para que llamemos novela a esa yuxtaposición de acontecimientos. No es distinta la técnica empleada en el *Quijote* y en el *Lazarillo*. En realidad, *Os dous de sempre* es una novela picaresca, o contiene una novela picaresca. Las aventuras de Rañolas pertenecen claramente a ese mundo; pero, aunque Pedro no sea un pícaro, su vida nos es contada al modo de la novela picaresca. El carácter doble del protagonista, esto es, la dualidad de protagonistas, ya indicada en el título, nos aleja, sin embargo, del tipo corriente de novela picaresca, que suele ser de protagonista individual, y apunta más bien al *Quijote*. Rañolas y Pedro pueden ser vistos como un *Quijote* y un Sancho, o como una encarnación de la actividad y una encarnación de la pasividad humanas. Aquel representa la vida intelectual, este la vida vegetativa. Si se quiere, Rañolas es el hombre espiritual, y Pedro, el hombre material: uno, el alma; otro, el cuerpo. En la portada de la novela hay una viñeta de Castelao en la que figuran un pájaro y un batracio, aquel posado en lo alto de una planta; este, guarecido bajo ella. Las perspectivas respectivas del mundo tienen que ser distintas. El inconformismo idealista de Rañolas y el somnoliento pancismo de Pedro aparecen así sin duda simbolizados. No sabemos si Castelao está aludiendo al relativismo spengleriano, que habla precisamente de la perspectiva del pájaro y la perspectiva de la rana. En todo caso, la novela de Castelao, como su título indica, trata de presentar los dos tipos humanos fundamentales, esquematizando, claro está, el diseño. El pueblo marinero que Castelao escoge como escenario de los primeros capítulos es sin duda el pueblo natal del autor; pero no se trata de una novela costumbrista, sino de una obra en que se oponen las dos posibilidades básicas de realización humana.

La novela no es larga. Consta de cuarenta y cuatro breves capítulos, de los cuales uno, el XXV, es una despedida al pueblo donde nacieron los protagonistas y que sirve de marco a los capítulos anteriores. Las vidas de Pedro y Rañolas son vidas paralelas, que unas veces se separan y otras se cruzan. Pedro tiene la principalía en veintidós capítulos de los que Rañolas está ausente; Rañolas tiene la principalía en doce capítulos de los que está ausente Pedro. En nueve capítulos están presentes a la vez Pedro y Rañolas¹⁰.

Castelao, como siempre, emplea una técnica de miniaturista, de forma que los capítulos suelen ser relatos relativamente completos, yuxtapuestos linealmente. El tiempo avanza en el orden natural, pero el autor cambia de espacio cuando le parece, sin procurar ninguna simetría en la disposición de los escenarios.

En su narrativa, Castelao adopta una actitud de proximidad al lector. El narrador habla a menudo en primera persona. Obviamente, en los Retrincos ese narrador es el propio autor, es decir, la persona de Castelao, con su biografía histórica; niño en la Pampa argentina, médico sin ejercicio en Galicia, diputado a Cortes en la Segunda República. Pero en las Cousas y en los mismos Os dous de sempre, aunque el narrador no se identifique expresamente con la persona de Castelao, este no procura ningún disfraz ni aspira a una despersonalización que ponga entre paréntesis su realidad individual.

En el capítulo XXV de la novela emplea una primera persona de plural, que parece abarcarlo a él mismo y al lector¹¹. Hay en esto una indudable intervención del sujeto narrador como individuo. Pero, aparte de este caso, no asume en general una actitud taxativamente personal. Todo el relato, empero, está realizado en un lenguaje familiar, en el que no son raros los comentarios; y esto da al narrador una presencia, le proporciona una relación de intimidad con el lector, que nos evoca poderosamente la figura del autor, quien se dirige a veces a nosotros expresamente¹², subrayando así su personalidad de narrador con la evocación del público al que se enfrenta. El modo de contar, realista, humorístico y levemente lírico, propio de una persona culta que modera elegantemente sus saberes para lograr una exposición donde brillen la claridad, la sencillez y la fluidez al modo popular, con artísticas

apariencias de ingenuidad, coincide con el modo narrativo de los textos escritos en primera persona, con los textos autobiográficos. Así que Castelao está siempre en el primer plano, en continua actuación personal sobre el lector. El narrador de *Os dous de sempre* no es un personaje creado por Castelao, sino que es el propio Castelao, no menos que en *Retrincos*, si bien en la novela, por muy picaresca que sea en parte, no se emplea para el relato la primera sino la tercera persona, ya que no reviste forma autobiográfica¹³.

Notas al pie

¹ Un ollo de vidro. Memorias dun esquelete, Céltiga, Ferrol, 1922, p. VIII.

² Ibidem, p. XLVII.

³ Ibidem, p. XII.

⁴ Ibidem, p. XIII.

⁵ Ibidem, p. XLIV.

⁶ Castelao, Cousas, 3ª ed. Galaxia, Vigo, 1962, p. 13.

⁷ Es la expresión empleada por Aubrey Fitz Gerald Bell para caracterizar las cantigas medievales paralelísticas con leixa-pren, cantigas cuyo primer dístico contiene un motivo poético que se reitera en los dísticos sucesivos con variantes que no suponen un progreso temático.

⁸ Cousas, ed. cit., p. 38.

⁹ Las primeras versiones de «O retrato», «Peito de lobo» y «O segredo» se publicaron en el número 43 de Nós, Ourense, 25 de julio de 1927, y fueron reproducidas en Alma gallega, Montevideo, noviembre 1927. Sobre la relación entre «O retrato» y una página de Flaubert, véase mi trabajo «Un motivo común a Castelao y Flaubert. Retrato fantástico de un niño», en Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Lugo, tomo VII, núms. 53-56, Lugo, 1960.

¹⁰ Si llamamos P a Pedro y R a Rañolas, la distribución de capítulos por protagonista es esta: P: I, II, V, VI, VII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XX, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLIII. Total, 22. R: IV, VIII, IX, X, XI, XII, XIII, XXI, XXII, XXIII, XXIV, XLIV. Total, 12. PR: III, XXIX, XXX, XXXI, XXXII, XXXIII, XL, XLI, XLII. Total, 9.

«Adeus a Rianxo»: XXV. Total, 1.

¹¹ «Cando volvemos á vila natal dos dous de sempre, atopamos mudanzas que entristecen os nosos recordos... Chegamos de percorrer mundo, de vivir en París, e os nosos ollos atopan todo mirrado... ¡Adeus para sempre, viliña mariñeira onde foron nados os dous persoaxes do noso conto!» (Os dous de sempre, 2ª ed., Vigo, pp. 157-159). En este mesmo capítulo aparece el autor designándose como eu [yo].

¹² «Cómpre decirvos que Pedro non foi vencido pola bebida, senón polos chourizos» (ibidem, p. 172).

¹³ Con todo, según hemos visto, el yo del autor no deja de hacer su aparición. En el «Remate» este «yo» es puesto en relación con un «tú» que representa al lector (ibidem, p. 275).

Castelao dramaturgo

Los tres escritores principales del grupo Nós ensayaron el teatro, pero cada uno solamente con una obra. Ya veremos como O desengano do prioiro, de Otero Pedrayo, no es teatro, por lo que la labor de este autor en el campo escénico queda reducida a A lagarada. Risco escribió O bufón d'Él-Rei. Y Castelao, Os vellos non deben de namorarse.

Esta obra, según su autor, es una obra imaginada por un pintor y no por un literato¹. Se funda tal afirmación en la importancia que en la farsa reviste la escenografía. Los personajes van enmascarados, y el color juega un papel de primer orden en la pieza. Los vestidos de las marionetas, los pañuelos regalados a Pimpinela por el señor Fuco, los juegos de luces y otros artificios dan ciertamente a la farsa el carácter de pintura animada. Pero, de todos modos, es el literato el que gobierna en jefe ese espectáculo en el que el drama se refuerza con el canto, el baile, la música, la luminotecnia y la escenografía.

El motivo del viejo enamorado se trata de un modo original. La farsa comienza con un prólogo que, según las indicaciones de Castelao, será dicho «por outa-voz colocado en la carátula que porta unha gran moneca de cartón»² [«por altavoz colocado en la carátula que porta una gran muñeca de cartón»]. Tal prólogo es una declaración del autor sobre la obra, absolutamente inesencial a los efectos escénicos de esta. Siguen luego tres lances independientes, tres historias de viejos enamorados, que acaban con la muerte de los mismos. Los personajes son distintos en cada lance, excepto el coro, constituido por diez mujeres, que aparece en los tres actos, pero con caretas diferentes: «ledas no primeiro, de risa e gargalladas no segundo, e de asombro e arrepío no terceiro»³ [«alegres en el primero, de risa y carcajadas en el segundo, y de asombro y espanto en el tercero»]. En estos actos, como por lo demás ocurre tantas

veces en la obra de Castelao, está presente el gusto popular por la simetría. Hay simetría no ya en la construcción de las frases y en el ritmo del diálogo⁴ sino en la caracterización y función de los propios personajes. Hay, por lo pronto, perfecto paralelismo entre los protagonistas de los tres lances, formas diversas de la misma idea: el Viejo (el farmacéutico don Saturio, el hidalgo don Ramón y el mayorazgo señor Fuco). Lo hay en el caso del antagonista, la Moza (Lela, Micaela y Pimpinela, tres nombres de idéntica desinencia: -ela). Finalmente, está el oponente masculino del viejo, que es, naturalmente, un joven (respectivamente, el Carabinero, el Portugués y el Mozo a secas). También en los tres actos aparece la Muerte en distintas figuraciones. Y hasta funcionalmente podríamos establecer paralelos entre otros personajes: las hermanas de don Saturio, los padres de don Ramón, los padres de Pimpinela. Quedan fuera de la simetría general otras figuras, entre las que hay que contar el coro de cantores del tercer lance, distinto del coro de mujeres que no cantan.

Tendríamos la siguiente sinopsis:

Figuras simétricas

Ramón	Fuco	Saturio
Micaela	Pimpinela	Lela
Portugués	Mozo	Carabinero
Padres	Padres	Hermanas
Muerte	Muerte	Muerte
		Mujeres

Mujeres

Mujeres

Figuras asimétricas

Coro

Joven

Dos máscaras

Dos espantapájaros

Hemos llamado antagonista a la moza porque es la causa de la muerte del viejo, indudable protagonista. Pero, si queremos, podemos considerar los lances como de protagonista doble: el Viejo es el protagonista masculino, y la Moza, el protagonista femenino. Entonces el Mozo puede ser considerado antagonista del Viejo. También cabe asignar este papel a la Muerte, y considerar la pareja de moza y viejo como deuterioantagonistas, o desdoblamiento instrumental del antagonista, si bien en este caso no hay perfecta simetría funcional entre ambos, pues estructuralmente el Mozo cumple una misión más bien subordinada que coordinada respecto de la figura femenina. Lo que hay de común entre las hermanas de Satorio, los padres de Ramón y los padres de Pimpinela es lo que tienen todos estos personajes, en sí tan distintos, de medios técnicos de subrayar o iluminar, de replicar o reforzar en algún aspecto la figura de uno de los protagonistas: en los dos primeros casos, el protagonista masculino; en el tercero, el protagonista femenino. Son como subcoros o minicoros de uso especial, vinculados al respectivo protagonista, como adjuntos al mismo, y representan de algún modo su conciencia y contribuyen a explicar la contextura íntima de aquel personaje.

Los paralelismos afectan también al desarrollo escénico. Sin intentar levantar el modelo general de modo riguroso, llamaremos la atención sobre el hecho de que hay escenas que se configuran

inexcusablemente en los tres lances. Así, el dúo Viejo-Moza (1, I; 2, III; 3, II); el dúo Moza-Mozo (1, V; 2, II; 3, IV); la muerte del viejo (1, VI; 2, IV; 3, V). Esta contextura no es rígida. La realización de las escenas paralelas admite variantes. Así, las Mujeres en 1 y 3 contrastan con el Viejo, y en 2 con la Moza. En 1 y 3 hablan; en 2 son personajes mudos. Otros muchos desequilibrios podrían ser señalados, ya que el autor no se siente obligado por ningún compromiso de regularidad litúrgica, y los paralelismos de técnica dramática nacen de la unidad del motivo más que de un propósito de reiteración. Así, es evidente que entre Lela y Micaela hay una semejanza que no comprende a Pimpinela. Lela y Micaela son variantes del mismo personaje, y figuras de farsa de títeres, mientras que Pimpinela vive su propio drama y llega a disputar al señor Fuco el papel principal en el lance.

En un epílogo de ultratumba, en el que Castelao nos devuelve al ambiente de Un ollo de vidro, asistimos a una tertulia, en el cementerio, de los fallecidos viejos Saturio, Ramón y Fuco, que comentan los sucesos que les conciernen desarrollados en el mundo de los vivos después de su muerte. Las respectivas conductas de Lela, Micaela y Pimpinela causan la mayor pesadumbre a los difuntos enamorados.

La función de este epílogo es recoger expresamente en un haz las tres farsas agrupando a sus protagonistas para reforzar la unidad de la obra.

Castelao dice que cuenta el drama a la manera gallega⁵, lo que puede significar sencillamente que ambienta en Galicia la obra, si no quiere decir que se sirve, para exponer el caso, de un estilo popular. Como corresponde al carácter de farsa que tiene la pieza, esta mezcla elementos realistas y simbólicos, resultando en muchos aspectos expresionista. El planto de las hermanas del farmacéutico o Boticario, la intervención de los retratos de los padres del Hidalgo, la escena de la muerte de este, o la del señor Fuco, no menos que la multiplicación del Saturio guitarrista y la oferta de los pañuelos de colores a Pimpinela, estilizan la realidad o la deforman o la superan. Es necesario también anotar la inextricable mezcla de comicidad y dramatismo, es decir, de humor, que la obra contiene. En el fondo es la amargura la que domina, y esta amargura implica

una desesperada advertencia contra los amores seniles. Hay, pues, en los Vellos..., algo de comedia didáctica, de sátira moral, y el autor en su humorismo macabro llega a infundir en la pieza un aliento trágico que se manifiesta en momentos de espantosa crueldad, como el final del segundo lance, con la agonía ignominiosa de don Ramón y la danza fúnebre de los espantapájaros. La obra es una tragicomedia: una tragedia expuesta de modo cómico. El amor de un viejo por una moza tiene un contenido trágico que fácilmente puede revestir una forma cómica. A nuestro juicio, el epílogo, más o menos didáctico o moralizante, disminuye la fuerza natural de los tres lances, en los que se presenta la agonía de los viejos sin ninguna adherencia ética. Os vellos non deben de namorarse [Los viejos no deben enamorarse] es título que corresponde en realidad al epílogo. Los lances más bien deberían llevar como título Os vellos namóranse [Los viejos se enamoran].

Notas al pie

¹ Alfonso R. Castelao, Os vellos non deben de namorarse, farsa en tres actos con un prólogo e un epílogo, 2^a ed., Galaxia, Vigo, 1968, p. 109.

² Ibidem.

³ Ibidem.

⁴ Vid. Manuel Rabanal, Estructura simétrica de «Os vellos non deben de namorarse», en La Noche, Santiago, 24 julio 1961.

⁵ Os vellos non deben de namorarse, ed. cit., p. 9.

Castelao ensayista

Poco más podemos decir de Castelao, porque el resto de sus escritos es literatura didáctica. Ya hemos mencionado los estudios sobre los cruceros en Bretaña y en Galicia. Aunque se pueda apoyar incluso en algunas manifestaciones de Castelao, la creencia según la cual nuestro hombre se lanzó a la política al advenir la República carece de exactitud. Lo correcto es admitir que fue entonces cuando por primera vez desempeñó una función pública. Pero su intervención en la política, a nivel local o provincial, cuando menos data de los tiempos de su juventud. Creemos que en Castelao había una auténtica vocación política.

La primera edición de *Sempre en Galiza* se publicó en Buenos Aires en 1944. La segunda, póstuma, apareció en la misma ciudad en 1961, y agrega a los textos de la primera nuevos capítulos destinados a un segundo tomo que no llegó a concluir.

El libro comienza con una serie de artículos escritos en Badajoz, ciudad a donde Castelao, funcionario de Estadística, fue trasladado desde Pontevedra después de la disolución de las Cortes Constituyentes*.

Esta es la parte del libro que ofrece mayor interés literario, pues, aunque se trata de comentarios políticos de actualidad, el autor nos da, para contrastarla con la de Galicia, una visión de la tierra y de los hombres de Extremadura trazada con esmerado estilo. Esta parte, como prologoal, lleva el título de «Adro» [Atrio o Pórtico].

A continuación figura el «Libro Primeiro», integrado por trabajos periodísticos escritos durante la guerra civil. Se trata de defender la causa galleguista ante los republicanos.

El «Libro Segundo», escrito en el exilio, es sobre todo una

afirmación de galleguismo ante los prejuicios centralistas que la República heredó de la Monarquía. Castelao ataca duramente la política republicana en su relación con Galicia.

Establecido en Buenos Aires, Castelao redacta el «Libro Terceiro» de esta obra, al que siguen unos capítulos escritos en julio y agosto de 1947, a bordo del paquebote Campana, durante el viaje de regreso a Buenos Aires hecho desde Marsella, después de un año pasado en Francia como ministro sin cartera del gobierno de la República Española en el exilio. Estos capítulos constituyen el «Libro Cuarto» de la segunda edición.

En los libros tercero y cuarto Castelao continúa exponiendo su pensamiento acerca de la patria, la nación y el Estado. Este pensamiento se funda en el principio de la personalidad del pueblo gallego, y se justifica con el recurso a numerosas fuentes doctrinales e históricas. Bastantes páginas de Sempre en Galiza tienen carácter de memorias, como las consagradas a la historia de la presentación a las Cortes del Estatuto gallego.

A lo largo de estas páginas sobre Castelao hemos señalado algunas características de su estilo. La prosa de Castelao en sus obras narrativas procura a la vez claridad conceptual y armonía rítmica. Castelao pulía constantemente su prosa. La sencilla sintaxis que en ella fluye es producto de un laborioso esfuerzo que elimina toda espontánea complicación. En cuanto a la lengua, Castelao parte del gallego popular, que por selección convierte en literario. Así logra una expresión de gran naturalidad y elegancia. Preferimos desde luego las formas lingüísticas seleccionadas en las obras propiamente literarias, que nos presentan generalmente personajes populares, a las que aparecen en los discursos políticos de última hora, en los que el anhelo de utilización de una lengua culta empuja al autor a caer en diferencialismos que ponen eventualmente una leve nota de afectación en sus páginas cuando buscan ser más gallegas.

Notas al pie

* El traslado (o destierro) fue forzoso, ordenado por el gobierno de Lerroux en noviembre de 1934. En julio del año siguiente, puede regresar a Pontevedra al levantársele tal castigo, gracias a las gestiones de Portela Valladares. En Madrid es objeto de un acto de desagravio. En el mismo período, Alexandre Bóveda (secretario de organización del Partido Galeguista, en tanto Castelao era secretario político) es desterrado a Cádiz, como funcionario de Hacienda. La medida gubernamental, enmarcada en el conocido como bienio negro de la República, perseguía el descabezamiento orgánico del nacionalismo gallego representado por el Partido Galeguista. [N.T.]

Perfil biográfico de Otero Pedrayo

En el momento en que se escriben estas líneas (1972), Ramón Otero Pedrayo es el único superviviente entre los principales representantes del grupo Nós, es decir, entre los miembros de la generación que puso en marcha la revista de este nombre. En Nós colaboraron casi todos los escritores literariamente activos de la época, tanto los mayores como los más jóvenes que los fundadores. Pero llamamos grupo o generación Nós al que asumió la dirección de la revista bajo la capitanía de Risco. Propiamente, son Castelao, Risco, Otero Pedrayo y Cuevillas las figuras que nos interesan dentro de ese grupo.

Ramón Otero Pedrayo nació en Ourense el 5 de marzo de 1888, en la misma casa –número 25 de la rúa da Paz– en que nació Vicente Risco. Otero era hijo único del médico don Enrique Otero Sotelo, que se murió joven, y de doña Eladia Pedrayo Ansoar, que falleció nonagenaria.

Los años infantiles de Otero Pedrayo, estudiante de Bachillerato en el Instituto de Ourense, fueron evocados por nuestro autor en semblanzas de catedráticos y amigos, así como en páginas memorialísticas del ambiente de la ciudad a fines del XIX. La familia tenía también casa en Trasalba, la misma que hoy habita el escritor, residencia que comparte con la de la capital de la provincia, su ya mencionada casa natal.

Concluidos los estudios de Bachillerato, Otero Pedrayo comienza en Santiago el 1º de mayo de 1905 un mes y pocos días más de curso universitario, por enseñanza libre, el curso de «Ampliación» de Filosofía y Letras. Era aquel el primero que explicaba, en la cátedra de Literatura, don Armando Cotarelo Valledor. Después de su tiempo de asistencia a clases, Otero sufre con éxito las pruebas de

exámenes. Como los estudios de Letras no tenían continuación en Santiago, Otero va a continuarlos en Madrid, donde se doctora en Filosofía y se licencia en Derecho¹.

Ingresado como profesor de Geografía e Historia en el cuerpo de catedráticos de Institutos de Enseñanza Media, desempeña su cometido en Burgos, en Santander –donde contrae matrimonio– y finalmente en Ourense.

Allí se vincula al grupo de los «intelectuales», en el que forman Risco y Cuevillas. Son los «inadaptados», primero ajenos a todo «filisteísmo», incluyendo cualquier forma de actuación política; luego interesados por el agrarismo, y, finalmente, galleguistas. En la novela *Arredor de si*, Otero trazó la trayectoria de un personaje que desde el punto de vista ideológico es el propio Otero. Este colaboró en *La Centuria*, revista que Risco editaba en su época pregaleguista. Otero aparece desde los primeros momentos como uno de los principales redactores de *Nós*. Como todos los hombres del grupo, se integra en el Seminario de Estudos Galegos, institución de la que fue el último presidente.

Otero fue diputado por la provincia de Ourense en las Cortes Constituyentes reunidas en 1931. Suspendido en su empleo de catedrático en 1936, fue repuesto en su cátedra en 1949, y opositó a la de Geografía de la Universidad de Santiago, que le fue adjudicada a propuesta unánime del tribunal, formulada el 31 de marzo de 1950. En 1958 cesó en este cargo por jubilación [murió en Ourense el 10 de abril de 1976].

Notas al pie

¹ R. Otero Pedrayo, «Desvelamento de Santiago», en Grial, 19, Vigo, 1968.

La obra literaria. Novelas

La personalidad literaria de Ramón Otero Pedrayo es muy compleja. Cultiva la literatura didáctica y la literatura poética. Dentro de esta, la ficción, el drama y la lírica. Es un polígrafo, como dicen de él los periodistas. Y no olvidemos su importancia en la literatura oral, es decir, en la oratoria. Realmente no conoce la especialización en un género literario. Vitalmente, temperamentalmente, niega la delimitación rigurosa de los géneros literarios. Es el tipo de escritor disponible para cualquier empresa, preparado para la literatura en general, que puede abordar cualquier género y mezclarlos todos.

En este libro nos interesa fundamentalmente el creador de mundos poéticos, es decir, el escritor no didáctico, aunque, no siendo el suyo un estilo «lineal», el didactismo invade a veces su obra de creación. Por eso quizá sea el ensayo el género en que se despliega con más libertad su genio. Pero comenzaremos por referirnos a su copiosa labor narrativa. Primero hablaremos de Otero como cultivador de la forma amplia, y después como cultivador de la forma breve.

La primera novela de Otero Pedrayo es también la más ambiciosa. *Os camiños da vida*¹ estaba llamada a ser un vasto mural que nos presentara la sociedad gallega en trance de transformación: la ruina de los señores de los pazos, el tránsito de la economía natural a la economía basada en el comercio, la gran revolución del primer XIX. Las páginas directamente dedicadas a la realización de este programa son las más logradas de la novela. Pero esta es también una llamada a la conciencia gallega, y aunque tal apelación podría desprenderse del relato objetivo, lo cierto es que hay algunas páginas explícitamente comprometidas con el galleguismo. Disminuyen la fuerza del conjunto, pero más desequilibrantes son aquellas en que, abandonando la técnica realista, el autor se entrega

a la imaginación romántica, e idealiza las figuras y los escenarios según los paradigmas tradicionales de la escuela.

La novela comienza con un gran capítulo. La noticia de la desamortización y la exclaustración de regulares da fin al mismo. El abad don Xacobo de Castro llama a deshora al pazo de Seara, donde se alberga un monje de Oseira, para enterar de la gran noticia al dueño de la casa. Las estirpes hidalgas de los Pugas y los Doncos nos van revelando sus glorias decadentes y sus crecientes lacras. La muchedumbre de los labradores se mezcla con la vida de los señores. Todo marcha muy bien en esta primera parte de la crónica, «Os señores da terra», hasta que, en el penúltimo capítulo, Otero Pedrayo pone en la boca del enclaustrado de Oseira un fantástico poema en prosa sobre los orígenes del monasterio, que por primera vez nos aleja del mundo real evocado con poderosa fuerza y osado verismo en las páginas anteriores de la novela. Mas, superado ese escollo, fluye vigorosa la corriente de la narración, que termina en el escenario del pazo de Pedreira, como empezó en el escenario del pazo de Seara.

La segunda parte, «A maorazga», inserta el episodio de la revolución de 1846* y desplaza la acción en gran parte de Trasouto a Ourense, para pintar sombríos cuadros de la mezquindad de la vida urbana. La técnica habitual de largos capítulos con un final dramático se quiebra en el IV, resuelto en una serie de cuadros en los que el autor, empleando el tiempo presente, nos diseña con gran valentía el transcurso de la vida en la casa de Seara. El espantoso crimen del segundo mayorazgo, más inhumano aún que el del primero – narrado en la parte anterior –, cierra catastróficamente la segunda.

Y la tercera, «O estudante», contiene las páginas más románticas de la novela, las que reflejan la historia de los amores y muerte de Adrián Soutelo. Santiago, donde estudia el estudiante, es evocado con realismo. Pero son, como siempre, los escenarios aldeanos los que muestran una mayor seguridad de trazo. La novela no puede discurrir toda ella en Trasouto, porque su ambición es bosquejar la vida de Galicia desde la desamortización hasta las vísperas setembrinas, concediendo la atención debida a las ideas que movían los ánimos. Las vidas paralelas de los Doncos y los Pugas, hundiéndose estos en la miseria y salvándose aquellos por la

energía de la mayorazga y el estudiante, requieren que abandonemos de vez en cuando la aldea; pero bien que lo sentimos, porque Trasouto –trasunto de Trasalba, la tierra del autor–, con su desfile de figuras de hidalgos y labriegos, tratados generalmente con clarividentes y nada idealizados rasgos, es un mundo bien repleto de realidades llenas de interés artístico. Frente a la pobreza de matices de la novela social que hoy se nos brinda, esta epopeya en prosa nos da una idea muy rica de las tensiones y las relaciones sociales en la Galicia de las revoluciones, del establecimiento de los comerciantes castellanos en las aldeas y las construcciones de las nuevas carreteras.

El gran tema de la obra de Otero Pedrayo es Galicia. Galicia en su doble aspecto: el aspecto real y el aspecto ideal. En *Os camiños da vida* estos aspectos se combinan, pero la Galicia real lleva la parte del león. No porque sea esa la intención del novelista, sino porque las páginas realistas de la novela se revelan poseídas de superior madurez frente al romanticismo ingenuo de las páginas idealistas o ideológicas. Por eso hemos dicho que en la trilogía hay dos novelas², y podemos añadir que en Otero Pedrayo hay dos novelistas. Las interferencias del romántico en el campo realista son perturbadoras. En *Arredor de si*³ hay más unidad que en la novela anterior. Puede decirse que en la segunda novela de nuestro autor priva decisivamente el elemento ideológico. Si en Adrián Soutelo se ha visto un trasunto idealizado de Faraldo*, y en su sobrino Paio, el estudiante, reflejó Otero algunos aspectos de la personalidad de su propio padre, en el protagonista de *Arredor de si* aparece retratada la generación del mismo autor –si se quiere, el mismo autor–. Risco afirmó que la novela es la biografía de la generación literaria, o del grupo literario, al que él mismo pertenece, la que hoy llamamos generación o grupo Nós. Así, lo fundamental en la novela es el elemento ideológico. Es la novela de una conversión al galleguismo del intelectual Adrián Solovio. Es una obra más coherente que *Os camiños da vida*, pero no tiene la fuerza arrebatadora de los capítulos de esta trilogía en que se traza el cuadro del vivir aldeano. Mientras que en *Os camiños da vida* no hay un protagonista individual –el protagonista es la sociedad gallega, o los señores de Trasouto–, *Arredor de si* tiene un héroe perfectamente definido. Todos los demás personajes son figuras borrosas.

La acción es interior. Quiérese decir que el movimiento se verifica en el espíritu del protagonista. Por otra parte, no hallamos aquí la violencia que registra la crónica familiar de los señoritos de Seara. Algo así solamente podría esperarse como estallido adyacente a la conducta de Solovio, que condicionase sus reacciones íntimas, pues ya hemos dicho que estamos en presencia de una novela de ideas. Pero no hay catástrofe por ninguna parte. Avanza el relato con suave, contenida, elegante fluencia. Si la trama insinúa acontecimientos dramáticos, son inmediatamente sometidos a un tratamiento expresivo que les lima las aristas. Un baño de lirismo disuelve la acritud y aleja la truculencia dándole perspectiva poética.

La técnica de ordenación de capítulos supone en principio una alternancia entre los que tienen por motivo fundamental a Adrián alejado de Galicia y los que tienen por motivo fundamental la vida en la aldea donde radican las propiedades de Adrián, ausente este. Tal alternancia se quiebra a veces. Finalmente, los dos motivos, el de Adrián y el de Galicia, se combinan en los capítulos.

Devalar⁴ es, con Arredor de si, una de las novelas más coherentes de Otero Pedrayo. Viene a ser un complemento de esta. Si Adrián Solovio representa al intelectual del grupo Nós, Martiño Dumbría* y Pauliños Fontela, personajes de Devalar, representan a los jóvenes que en los años inmediatamente anteriores a la guerra civil trabajaban en el Seminario de Estudos Galegos de Santiago**. Como en el fondo, en otras novelas de Otero, pero en esta más ostensiblemente desde el punto de vista técnico, el protagonista es Galicia. En este caso, la Galicia de preguerra. En una serie de capítulos centrados en torno a diversos motivos y personajes, se refleja Galicia a través de formas naturales y culturales de vida, que nos revelan parte de sus aspectos o de su curso. Las vidas y los motivos se entrelazan a veces, y otras se mantienen aparte. Hay una serie de cuadros que conforman una narración o, mejor, una representación «unanimista» de Galicia. Algo semejante a la Nueva York de John Dos Passos, un análisis en individuos de una realidad comunal, que en la retina del lector debe reflejarse como síntesis.

La acción múltiple queda fluyendo cuando el libro se termina, como la realidad de Galicia estaba en marcha cuando el autor escribió las

últimas páginas de la novela. Esta, con *Os camiños da vida* y *Arredor de si*, constituye un ciclo, al que pueden agregarse algunos relatos breves, que nos muestra la versión que Otero tiene en su mente de la historia de la conciencia gallega durante los tiempos contemporáneos, a través de las etapas que llamamos de los Precursores, de Nós y del Seminario de Estudos Galegos.

*O mesón dos ermos*⁵ es, hasta cierto punto, como una réplica, en pequeño, de *Os camiños da vida*. Un fuerte aroma de aldea, retratos realistas de campesinos, paisajes de montaña trazados con seguridad, escenas trágicas narradas con sobriedad –especialmente en el desenlace de las mismas– y una vena caudalosísima de vocabulario rural y concreto –casi los mismos aciertos que en su novela mayor– nos prometen y casi logran un poema en prosa de agreste belleza. Pero – como en la novela mayor, aunque en dosis mucho más limitada– un elemento romántico en todo ajeno al tenor general de la obra perjudica la coherencia de la narración. El hecho de desarrollarse la acción en la época romántica no justifica que cierto capítulo o cierto personaje sean tratados con la falta de rigor propia del romanticismo, cuando la concepción esencial de la obra es acentuadamente realista. También tenemos aquí a un exclaustro, personaje muy de época, y muy justificado, por tanto. Como al exclaustro de *Os camiños da vida*, le agrada perorar; pero solo el recuerdo de su homólogo de la obra anterior explica la aprensión que puede invadir al lector del capítulo V de la novela, en el que, por lo demás, el diálogo entre el exclaustro y el hidalgo –desde luego, muy episódico– da ocasión de principalía para este, y no para aquel. La economía de la obra no sufre gravemente con este excuso. En cambio, consideramos un elemento extraño la historia de la señorita de Vilarpunteiro, cuya conducta en el ambiente montañés resulta irreal. Hay algún otro rasgo superficial inclinado hacia el folletón romántico, pero en conjunto la obra se mantiene dentro del tipo de poema rural basado en la observación realista, y solo estilizado en la idealización de algunos personajes o situaciones, con lo que la narración se remonta sobre su empirismo y puede adquirir un carácter simbólico que universaliza las singularidades.

La última de las novelas hasta ahora publicadas por nuestro autor, *O señorito da Reboraina*⁶, parece una parodia de las novelas de hidalgos que él mismo había escrito. El tono dominante es humorístico, irónico, burlón. El narrador se distancia decididamente

de los acontecimientos. Estos adquieren matices esperpénticos en muchas ocasiones, y la novela realista se convierte en caricatura de novela bizantina. Entre los personajes más humanos figuran dos mujeres, que responden a una tipología frecuente en Otero. Doña Adelina, la animosa mayorazga, señora de sus tierras, sostén de su casa, casi madre de su marido. E Xinoveva, muchacha zalamera y brava, pobre hija del pueblo, también fiel enamorada del protagonista. Ante la profunda realidad de estas hermosas figuras, palidecen la belleza de loto de Tchun-Tsiu, que quizá se marchite definitivamente en las justinianas de Redondela, como su nórdica hermana Edith en las clarisas de Santiago, y la dorada lozanía de Emma, otra versión de la mujer exótica, tipo literario también muy presente en la novelística de Otero. Muchos capítulos de O señorito da Reboraina, con su Frei Columbano, que dispara el cañón de Oia al paso del Holandés Errante, o su diplomático de Nanking, que prepara su culinaria venganza en la hacienda cubana, pertenecen al mundo de la fantasía propio de una novela bizantina moderna no distante de la inspiración de Cunqueiro.

No es don Xoán Manuel Pereiro, trasunto de un personaje histórico, la más vigorosa figura del libro, aunque sea el hilo que va uniendo los episodios de la narración. Elecciones en Redondela, conspiraciones en A Coruña, visita de Castelar a Reboraina, rápidos retratos de abades exultantes, de curiales retorcidos, de sargentos liberales. Todo esto al lado de las chinerías y de las visiones caricaturescas de la propia Galicia, estilizadas hasta la irrealidad.

Las novelas hasta ahora mencionadas se ambientan en la Galicia contemporánea, la Galicia de los siglos XIX y XX. Pero Otero Pedrayo, como buen romántico, de un lado, y como intérprete de la cultura, de otro, había de interesarse por la novela histórica⁷. Lógicamente, dada la actitud galleguista del autor, su producción de este género debía inspirarse en asuntos gallegos, en la historia de Galicia. Así ocurre en el caso de A romeiría de Xelmírez.

Con A romeiría de Xelmírez⁸ se propuso realizar la gran novela histórica gallega de asunto medieval. La figura del protagonista, de gran prestigio entre los escritores del grupo Nós, es especialmente atractiva para Otero, que le dedicó muchas páginas. En esta novela seguimos al obispo desde Santiago a Roma, donde impetra de

Pascual II el palio arzobispal. En un estilo sumamente rico de imágenes, y en el que las frases se enlazan en períodos donde la subordinación gramatical revela a veces una gran complicación, acompañamos a Xelmírez en su peregrinación, conociendo muchos lugares y muchos personajes. Sobre Otero gravita la tradición de la novela histórica romántica. Páginas hay en Xelmírez que podrían figurar sin violencia en una novela de Sir Walter Scott. Pero en otros aspectos menor es la distancia con formas más modernas de novela histórica: Flaubert, Merejkowsky. Se presta más atención al ambiente espiritual que a la cultura material de la época. La actitud del autor hacia su protagonista es apologética. Xelmírez es verdaderamente un héroe. Aunque Otero se preocupó, mediante una documentación minuciosa, de evitar los anacronismos, la interpretación de la figura del protagonista está hecha desde los supuestos ideológicos del propio autor, el cual, sin embargo, verdaderamente artista, en esta como en todas sus novelas, se libera en conjunto de las cadenas que la propaganda de una fe suele imponer a un autor comprometido.

En una forma o en otra, insistimos, Galicia es el asunto de todas las novelas de Otero Pedrayo que hemos examinado. ¿Cómo debemos interpretar Fra Vernerio?⁹ Esta obra es una novela cultural, una novela de ideas, una novela-ensayo. En realidad, un poema histórico, como Xelmírez. Pero si el relato de la romería del Obispo está claramente inserto en el conjunto de la obra «galleguista» de Otero, en Fra Vernerio no se perciben vínculos con ese «galleguismo». Sería muy artificioso relacionar la desmesura romántica del protagonista, el dramaturgo Zacarías Werner, con cualquier aspecto del romanticismo en Galicia. Más natural es interpretar la obra como una manifestación del interés que Otero profesa por esa época, el Romanticismo, y por las formas de cultura en general y las vivencias cristianas. En Fra Vernerio, Otero se toma unas vacaciones como galleguista, y escribe en gallego una biografía novelada de un personaje, que le interesa porque es romántico y cristiano, y porque, como Adrián Solovio, se convierte. Así que Fra Vernerio tiene, lo mismo que Arredor de si, una conversión como tema. Zacarías Werner (1768-1823) es uno de tantos luteranos alemanes que emprenden su viaje a Roma y allí reciben el bautismo. Otero, que por lo demás no parece poseer mucha información sobre su personaje histórico, trata la conversión

con cierto distanciamiento respetuoso sin pretender seguirla detalladamente, pero con el tiempo lento necesario para acostumbrar al lector a la idea del cambio. Este difuminado constituye un acierto, y resulta la técnica adecuada en una novela de conversión. Además, la obra es fecunda en perspectivas culturales, y hay cuadros de ambiente de época en los que Hoffmann, Hitzig, Kant, Swedenborg, Fóscolo, Voltaire, Mozart, Canova, Goethe, Madame Staël, Hölderlin, Schelling, Fichte, Hegel, Rousseau, Chateaubriand, Schlegel, Schleiermacher, Constant, Sismondi y otras figuras de aquellos días o de los que los precedieron, se asoman a las páginas acariciadas por el fuego de un estilo de alta tensión¹⁰. La novela histórica de Otero es siempre poemática.

Notas al pie

¹ Os camiños da vida, novela en tres partes: I, «Os señores da terra»; II, «A maorazga»; III, «O estudante»; A Coruña, Nós, 1928.

* La revolución de 1846 es uno de los episodios singulares de la historia de Galicia del siglo XIX. El comandante Solís, al frente de su tropa, inicia un levantamiento militar en la ciudad de Lugo, el 2 de abril de aquel año, contra el gobierno reaccionario del general Narváez. Se le unen y secundan el levantamiento las guarniciones de Santiago de Compostela, Pontevedra y Vigo. En el decreto de la Junta revolucionaria, se establece la nulidad de todos los actos del gobierno de Madrid desde ese día 2; la abolición del sistema tributario; la derogación de los aranceles judiciales del año 1845; la supresión de la policía... El ejército del general Concha, enviado desde Madrid, sofoca finalmente el avance de las tropas rebeldes. Solís y once oficiales más son juzgados sumarísimamente, sin los mínimos requisitos legales, y fusilados en cuestión de horas en el atrio de la parroquia de Santo Estevo de Paleo, en la villa de Carral (a unos 22 Km. de A Coruña, a donde no fueron conducidos, por temor al apoyo de la población a su causa), el 26 de abril. Lo llamativo de este levantamiento de carácter liberal y progresista viene dado por su vocación provincialista, esto es, por contar con significativa participación política civil interesada en defender a Galicia (intelectuales, burguesía liberal, artesanos, estudiantes compostelanos) y por estar precedido de una importante campaña en prensa que marca el inicio de la recuperación de la historia de Galicia contada a partir de ella misma. No es, pues, un sumando más de la larga relación de levantamientos o de pronunciamientos militares que conoció la historia de España en el ochocientos. Adquirió tal carácter simbólico (y protagónico del nacimiento de una nueva conciencia cívico-política sobre Galicia) que sus víctimas fueron denominadas «os mártires de Carral», y su acción considerada precursora de aquella conciencia reivindicativa, que se denomina provincialismo o protonacionalismo, por enfatizar la naturaleza unitiva y cohesiva de Galicia, frente a la división

tetraprovincial impuesta por Javier de Burgos, ministro de Fomento, en 1833. En Carral, un monumento, ideado en 1899 por la Liga Gallega de A Coruña e inaugurado en 1904, conmemora tal despertar de la conciencia gallega, y, desde entonces y hasta nuestros días, es recordado como efemérides histórica y cultural. [N.T.]

² Aportaciones a la literatura gallega contemporánea, Madrid, 1955, p. 178.

³ Arredor de si, A Coruña, Nós, 1930.

* Antolín Faraldo (Betanzos, 1822-Granada, 1853) fue el gran inspirador político-patriótico de la revolución gallega de 1846 (vid. nota anterior). Este movimiento, al ser derrotado por las tropas del gobierno central, al mando del general Concha, provocó el exilio de sus dirigentes civiles, a Portugal en el caso de Faraldo. Su papel fue determinante, a través de la reiterada intervención en diferentes órganos de prensa, en los preparativos de la revolución, de carácter liberal y progresista y –aquí reside la novedad– galleguista o protonacionalista. Faraldo actúa como secretario de la Junta Superior Provincial del Gobierno de Galicia y el 15 de abril de 1846 proclama: «Galicia, arrastrando hasta aquí una existencia oprobiosa, convertida en una verdadera colonia de la corte, va a levantarse de su humillación y abatimiento. Esta Junta, amiga sincera del país, se consagrará constantemente a engrandecer el antiguo reino de Galicia, dando provechosa dirección a los numerosos elementos que atesora en su seno, levantando los cimientos de un porvenir de gloria». Es llamativa la preocupación, en otros textos del autor, por la defensa de los «intereses materiales» del país, encareciendo todas sus fuentes de riqueza, la necesidad de atender su agricultura y su comercio, y, por tanto, la necesidad urgente de «excentralización», de instituciones políticas propias desarrolladas desde Galicia y a su servicio. Se trataba de excitar la conciencia positiva sobre Galicia, país «tan injustamente calumniado por todos» y de acometer la «grande obra» –como él la denomina– de la rehabilitación y la restauración de su capacidad política. Comienza con él la reivindicación de la historia independiente de Galicia (reino suevo), no como recuerdo arqueológico o saudosista sino como aval para el futuro deseado. Como se ve, tal movimiento dista de ser un episodio

hijo de la moda romántica, y su recuerdo cobra todo el carácter germinal de la continuación de la historia de Galicia en el XIX, la protagonizada por figuras estelares como Rosalía de Castro, Manuel Murguía o Eduardo Pondal. [N.T.]

⁴ Devalar, Nós, Santiago, 1935.

* M. Dumbriá es precisamente un pseudónimo utilizado por Carballo Calero para firmar algunos artículos o recensiones de libros. [N.T.]

** El Seminario de Estudos Galegos es una de las más significativas empresas culturales del primer tercio del siglo XX de la historia de Galicia. Vinculado a profesores y estudiantes de la universidad compostelana, nace justamente como respuesta y como alternativa al desierto académico de esta en cuanto a conocimiento, investigación y difusión de la cultura gallega en todos los campos. Se funda en 1923, y su actividad, como tantas otras obras, se vio brutalmente interrumpida con la guerra civil, en julio de 1936. Se organizó en unidades temáticas muy amplias y variadas: etnografía, prehistoria, artes plásticas, literatura, ciencias sociales... Todos los escritores mencionados en este libro (incluyendo a su autor, Ricardo Carballo Calero, que se incorpora al mismo siendo estudiante de Derecho en la universidad compostelana) fueron activos miembros del Seminario, que reunió en su seno lo más productivo y prestigioso de la intelectualidad gallega del momento. Su labor cobró enorme importancia como reserva y práctica cultural en la dictadura de Primo de Rivera, funcionando como potente metonimia de la futura actividad social y política que permitió el advenimiento de la República en 1931. Al comienzo de la guerra, lo presidía Ramón Otero Pedrayo. Al desenlace de aquella, sus fondos fueron expoliados y trasladados a la fuerza a la Biblioteca General de la Universidad. Como sucedáneo de su desaparición, en 1943, se constituyó el Instituto de Estudios Gallegos Padre Sarmiento, adscrito al Consejo Superior de Investigaciones Científicas. De la huella dejada en la cultura gallega y del importante papel que le concedían los artífices del nacionalismo gallego de preguerra da cuenta la voluntad de Castelao de que su última obra, *As cruces de pedra na Galiza*, publicada en el exilio de Buenos Aires, en 1950, figurase con el emblema del Seminario de Estudos Galegos. Esta

obra póstuma (Castelao llegó a ver las planchas de la misma muy poco antes de su fallecimiento) está firmada por el autor el 20 de julio de 1946, antes de partir desde la Argentina a Francia para desempeñar su papel de ministro del gobierno republicano presidido por Giral en el exilio. En su «Envío», indica Castelao: «Temo que os novos eruditos de Galiza sóio xulguen este traballo en razón dos moitos escesos e defeitos que contén, esquecéndose de que sempre fun pouco amigo da cultura esterilizada. Pero, pol-o menos, verán que eu non son “un artista desgraciadamente perdido para Galicia”, como acaba de sentenciar o novo timonel da erudición galega, proscribindo así o meu honrado nome. Este libro, pois, non foi escrito para quenes maldefenderon o Seminario de Estudos Galegos, nin para os que o suplantaron, pondo a nosa cultura nas fauces dun Estado devorador. Non; este libro, escrito no desterro, vai dirixido aos meus vellos compañeiros, que cicáis o reciban con alegría. Xa sei que non é unha grande cousa; pero é unha proba da miña lealdade ao Seminario e do meu amor a Galiza». Como se puede comprobar, Castelao tenía conocimiento de la operación montada para la liquidación del Seminario, que había podido existir en la primera dictadura del siglo XX pero era inadmisibles para la segunda. Filgueira Valverde y Sánchez Cantón, colaboradores directos del régimen franquista, fueron piezas clave en esta liquidación-absorción. Otero Pedrayo y el sacerdote Xesús Carro intentaron hasta el último momento impedir su entierro definitivo, pero el diktat de su eliminación funcionó con toda la eficacia represiva conocida. [N.T.]

⁵ O mesón dos ermos, Ourense, 1936.

⁶ O señorito da Reboraina, Galaxia, Vigo, 1960.

⁷ En cierto sentido, todas las novelas de Otero Pedrayo son históricas, pero las mencionadas hasta ahora se refieren a la historia contemporánea de Galicia.

⁸ La palabra «romeiría» está formada sobre «romeiro»; pero el caso es que históricamente la lengua gallega se remontó al sustantivo primitivo –Roma– del que aquel es un derivado, y tenemos «romaría». Se hubiera podido formar «romería», con e en el sufijo, como en español, francés e italiano, pero no fue así. De modo que en nuestro idioma –pues la palabra que nos ocupa solo es un

ejemplo de una norma general– no existe el sufijo –eiría: -aría y –ería son las formas documentadas, la segunda por influencia del castellano y solo en casos contados. La novela *A romeiría* de Xelmírez se publicó en Santiago el año 1934, editada por Nós.

⁹ Fra Venero, Nós, Santiago, 1934.

¹⁰ El capítulo V, «Europa», es un intermezzo formado por una serie de cuadros de la época de transición del rococo al romanticismo, en los que Werner está ausente.

Narrativa breve

No menos asiduamente que la novela larga, cultivó Otero Pedrayo dos géneros breves de ficción: la novela breve y el cuento, no siempre diferenciados. En la colección Lar hay dos obras de nuestro autor: *Pantelas, home libre* y *Escrito na néboa*.

*Pantelas, home libre*¹ destaca entre las novelas de Lar por la fuerza de caracterización de los personajes y por el vigor de las descripciones del paisaje. El estilo de la prosa es ceñido. En el relato hallamos elementos para una magnífica novela breve o larga. Pero esos elementos permanecen como tales, sin ser elaborados e integrados orgánicamente. La novela posible queda en semblanza.

En *Escrito na néboa*², Adrián Solovio, hidalgo poco inclinado a las tareas de la administración de sus bienes, sueña con vivir una vida de intelectual. Se establece en Santiago, y anota sus impresiones del paisaje y del vivir urbano en un carnet del que se nos ofrecen fragmentos. La obra es como un embrión de *Arredor de si*.

Es también obra primeriza de Otero Pedrayo *O purgatorio de don Ramiro*³, que se puede comparar por su asunto con *Un ollo de vidro*, de Castelao, e incluso con *Do caso que lle aconteceu ao Doutor Alveiros*, de Risco. En los tres casos se nos presenta con macabro humor la vida de ultratumba. El protagonista de Otero es el esqueleto de un hidalgo.

Otero Pedrayo publicó dos colecciones de cuentos, con un intervalo de veinticinco años. La primera lleva el título de *Contos do camiño e da rúa*⁴ y comprende siete relatos. La importancia de este libro en la historia del cuento literario se comprende bien si consideramos la producción anterior dentro del género. Además del relato costumbrista de ambiente rural, existían pocos ejemplos de ampliación temática y modernización técnica. Dos escritores

ourensanos –como Otero Pedrayo–, Heraclio Pérez Placer y Francisco Álvarez de Nóvoa, al filo del cambio de siglo, habían ensayado en gallego el relato de tendencia naturalista o realista al modo de Emilia Pardo Bazán. Con Otero Pedrayo aparece un nuevo arte de contar. Ciertamente es que, como en casi toda la obra de este escritor, en los *Contos do camiño e da rúa* aparecen a veces en competencia la capacidad de imaginación creadora y la capacidad de reproducción realista. Esta inestabilidad apenas fue subrayada en su tiempo, oscurecida y minimizada por calidades positivas que daban a sus cuentos una nueva y poderosa originalidad. Efectivamente, Otero era dueño de un estilo personal e inconfundible. Sus relatos, estando fuertemente enraizados en la temática gallega, mostraban un aire moderno y europeo que les daba extraordinaria prestancia. Otero contaba eficazmente, evocaba ambientes con viveza y esbozaba personajes con penetración. La fuerza, la ternura en la interpretación de la realidad, se manifestaban en estos cuentos a través de una cultura muy fina.

Una gran parte de estas historias son fragmentos de una épica aristocrática que canta, con el tono elegíaco que la realidad social imponía, la casta de los hidalgos gallegos, en crisis desde el comienzo de la edad contemporánea. Pero en Otero esta clase aparece constantemente en comunicación con la clase campesina. Rodrigues Lapa resaltó acertadamente el sentido de comunicación con el pueblo patente en los señores de muchos cuentos de Otero Pedrayo⁵. Así, en la obra maestra del género, «O fidalgo», que de un modo impresionista, pero frontalmente, aborda el tema de la vida de la nobleza rural decimonónica. En «A sirena» se repite el motivo de Adrián Solovio, siendo dominante sobre la presentación del ambiente y de los personajes la finalidad didáctica. En «A criada» la idea de la renovación de la sangre hidalga por su fusión con la sangre plebeya –históricamente documentada muchas veces– es expresamente propugnada. «O pazo das cinco chagas» es un poema romántico de trágico final, que nos presenta el hundimiento de un nido de nobleza. También es un poema, también una oración fúnebre en honor de la antigua vida de los pazos. «Dona Xoana e Don Guindo» ofrece la particularidad de que el autor se sirve de un narrador que habla en primera persona, recurso técnico que, por mucha tradición romántica que lo apoye, es raro en Otero. Este último cuento del libro reviste la forma de leyenda, y por su

delicada fantasía y lo nostálgico del asunto trae a la memoria algunos cuentos de Hoffmann –«Die Bergwerke zu Falun» [«Las minas de Falun»]– así como el sentido del transcurrir del tiempo, la melancólica y resignada exposición de la inexorabilidad del avanzar la vida hacia la muerte que el relato trasciende, nos recuerda el más breve, más sobrio y más intenso «Unverhofftes Wiedersehen» [«Reencuentro inesperado»] de Johan Peter Hebel.

Hay dos cuentos en el libro que no forman parte de la épica de tema hidalgo. «O pecado» contiene una realista y satírica descripción de la burocracia pueblerina, pero un final cuyo sentimentalismo parece de Dickens o del primer Dostoyewsky. «Medicina legal» es la verista relación de una conducta criminal en el marco de la aldea, con personajes del pueblo. Es muy notable en Otero la imparcialidad con que distribuye entre señores y paisanos la numerosa grey de criminales que cruzan por sus páginas.

Muchos años después, Otero Pedrayo publicó un nuevo libro de cuentos, titulado *Entre a vendima e a castañeira*⁶. Son veinte piezas, seleccionadas, por tres personas designadas por la editorial, entre un conjunto muy abundante de textos inéditos. Se trata de relatos breves, más breves que los *Contos do camiño e da rúa*, y escritos con menos tensión creadora, con menos concentración. Como consecuencia, la capacidad superadora de la realidad, el libre juego de la fantasía, el lirismo, está en la antología ampliamente representada. Pero en la narración son los hechos lo esencial, y aunque de ellos puede e incluso debe trascender poesía, no parece que esta haya de revestir la forma de lenguaje lírico. Por esta razón no se inclina nuestra preferencia por «A ponte do pasamento», cuyo carácter legendario tiene poco de épico; ni por «Os tarros da botica», cuya estructura nos parece algo blanda y apresurada; ni por «O ensoar do torrón labrego», al que le falta solidez; ni por «O avó de pedra», poema fantástico; ni por «O torques», que no es convincente en su exaltación; ni por «O xenio da cidade», que es lirismo puro. Son estos los más románticos relatos, si es que son relatos, de la colección. En realidad, entre los citados, solo «Os tarros da botica» es un verdadero cuento.

Más ajustados resultan al ideal inmanente del género aquellos otros en que el autor despliega sus dotes de forjador de caracteres, de

imparcial cronista de la vida gallega, muy capaz de reflejar eficazmente lo áspero y duro de la existencia humana. No es que en todos los cuentos de este libro no citados hasta ahora estén absolutamente ausentes los rasgos característicos del Otero romántico, o lírico, o soñador, o como cada cual quiera denominarlo. Pero preferimos casi todos esos cuentos no citados, en mayor o menor grado, porque en ellos se manifiesta más explícitamente el narrador en sus calidades pertinentes. Si «A revolta de Casdenón» parece la crónica de un suceso interesante en su esquemática psicología, pero no desencadenante de una alta corriente de fuerza novelística, «Co luar escornado do San Martiño» nos pone en contacto con un carácter de gran personalidad; «O crime do pardiñeiro» revela un sustancial humorismo falsamente macabro; «O estraperlista dos coiros» nos atrae por su duro realismo. Y así, sucesivamente, creemos hallar verdaderos valores narrativos en los demás. «O tren dos mortos», aunque algo confuso, nuevo estudio de humorismo macabro; «O tío avó», etopeya más que cuento, pero donde se pone en pie todo un tipo humano; «A Santa Compañía», bien encuadrado, con abundante fantasía, pero contrapesada por algunos rasgos de humor; «O ladrón da burga», en el que hay fuerza y piedad; «O camión do viño», vigoroso; «No luar das resacas», un poco lírico de más; «Polo río abaixo», difuminada visión del pasado; «As botas do camiño», de composición análoga a «A Santa Compañía»; «Os armentíos e as mallas de Morgadán», que es una conseja; y el original «O angaceiro das estradas».

Otros ensayos de utilización de las formas narrativas breves realizó Otero Pedrayo. Algunos de los textos compilados en O espello na serán –fragmentos de un poema de inspiración compostelana– podrían clasificarse como relatos, tanto más cuanto que, según hemos visto, en los libros de cuentos del escritor ourensano figuran piezas que bien pueden ser clasificadas como poemas. En revistas y periódicos cabría seleccionar también más material narrativo. Mencionaremos únicamente un texto, por su valor y su extensión. Esta última es la de una novela breve, más larga que cualquiera de los «contos» de las dos colecciones y que las «novelas» de Lar o «O purgatorio de don Ramiro». Impresa en el formato de Contos do camiño e da rúa, ocuparía, calculamos, la mitad del volumen total de esta antología: mucho más que el más largo de los relatos contenidos en el mismo, unas cincuenta frente a unas veinte

páginas. Otero llama a esta obra «novelo»*. Lleva el título de *Vidas non paralelas*⁷ y refiere las de tres hermanos de casta hidalga: Rosende, el teólogo, que de heresiarca priscilianista va a dar en humilde fraile franciscano; Paulos, el indiano, que labra una fortuna sin escrúpulos, y Xacobe, uno de tantos Solovios como pueblan las páginas de Otero, es decir, un intelectual – en este caso, médico, como Paio Soutelo–, que descubre su propia tierra. Como el héroe de *Arredor de si*, viaja por el extranjero y tiene una amante, una Circe, o Calipso, de la que se libera para regresar a Ítaca.

Notas al pie

¹ Lar, nº 2, 1925.

² Lar, nº 32, 1927.

³ Galaxia, Ourense, 1926. Esta publicación, Galaxia, de muy corta vida, dirigida por Augusto María Casas y Xohán Rafael, y precursora en su nombre de la editorial fundada en 1950, se editaba en la imprenta de La Región, en la ciudad de las Burgas.

⁴ Ramón Otero Pedrayo, Contos do camiño e da rúa, Nós, volumen LII, 1932, Santiago de Galicia.

⁵ M. Rodrigues Lapa, «A idea de comunhão em Otero Pedrayo», en Homaxe a Otero Pedrayo no LXX aniversario do seu nacemento, Editorial Galaxia, S. A., MCMLVIII, pp. 73-78.

⁶ R. Otero Pedrayo, Entre a vendima e a castañeira, cuentos, Editorial Galaxia, S. A., Vigo, 1957.

* Otero juega aquí con el significado gallego de ‘novelo’ (grafía antigua de ‘nobelo’): ovillo o, también, montón o multitud confusa de una cosa, sin trabazón ni arte. [N.T.]

⁷ Nós, números 76, 77 y 78 (1930).

Valor de la narrativa de Otero Pedrayo

Si nos preguntamos ahora por la importancia que para la literatura gallega tiene la obra narrativa de Otero Pedrayo, nos veremos obligados a responder que, cualquiera que fuere el juicio de valor que cada cual se crea en condiciones de formular sobre ella, no cabe registrar otro esfuerzo tan sostenido a favor de este género.

La fecundidad literaria suele ir acompañada, en mayor o menor medida, de improvisación. Seguramente Otero no escribió nunca una novela tan perfecta –es decir, tan acabada, tan pulida, tan coherente– como *Os dous de sempre*. Pero Castelao agotó en esta obra su vena como novelista, aunque en el relato breve su contribución a la narrativa sea más abundante, y, desde luego, fundamental. Otero muestra una vocación de novelista más clara y más consecuente que ningún otro escritor gallego cultivador de su lengua. Su capacidad para la creación de mundos novelísticos es muy grande. Personajes, lugares, ambientes son descritos y puestos en juego con rica imaginación y copia de datos empíricos, si bien, como ya queda dicho, a veces opera la fantasía sin base real cuando la estructura del relato nos hace esperar métodos más realistas. No hay, pues, en todas las novelas de Otero la disciplina y unidad necesarias para que la obra aparezca dotada de íntima cohesión. No es que se trate de libertad romántica, al modo, por ejemplo, de Hoffmann. Esa libertad, si es constante, puede proporcionar al relato una firme estructura. Pero en Otero esa libertad alterna a veces caprichosamente con un punto de vista realista, incluso naturalista, que resta unidad al producto artístico.

En la forma breve del relato no suele presentarse esa dicotomía. Los cuentos de Otero o son evasiones fantásticas al mundo del ensueño, o estampas y relatos de acontecimientos fuertemente hincados en el mundo que rodea al autor. La forma breve no suele dar tiempo a

Otero para cambiar de registro. En su forma novelística, como en el resto de su producción literaria, nuestro escritor nos ha abocetado una imagen de Galicia de gran originalidad, que presenta una extraordinaria riqueza de aspectos. Nadie ha abordado con tal lujo de perspectivas la tarea de plasmar literariamente el ser natural y cultural del país.

Curiosamente, Otero como narrador no creó escuela. En ocasiones se imita su énfasis romántico o barroco; pero su fuerza creadora de sustancia novelística no tuvo sucesión.

Ensayo

Ya hemos indicado cómo el carácter abierto, dinámico, con tantas conexiones barrocas y románticas, que marca el estilo de composición de Otero Pedrayo, favorece las posibilidades de este escritor en el cultivo del ensayo, género en el que la libertad de método y la flexibilidad de conducción del tema se acompasan bien con el temperamento de nuestro escritor. Así, este puede ser considerado fundamentalmente como un ensayista, en cuanto que aun en sus novelas hay con frecuencia páginas de meditación ensayística. Incluso la contextura de algunas de aquellas novelas – como en el caso de Fra Vernerio – se aproxima a la del ensayo en ciertas partes de tal manera que se desvanece la estructura narrativa. No obstante, sería erróneo no ver en Otero verdaderas dotes de narrador, y a lo largo de este estudio ya hemos destacado suficientemente tales dotes. Las posibilidades que el ensayo brinda a Otero, y que quizás alcanza un desarrollo superiormente eficaz en su Ensaio sobre a cultura galega¹, obra escrita en castellano, no dejan, en contrapartida, de envolver peligros para nuestro autor, ya que la falta de rigor metódico o de sistema que el ensayo autoriza pueden conducir a un espíritu tan fecundo, fogoso y espontáneo a los límites de la creación poética o a la improvisación retórica, con lo que se debilita la sustancia del género. Realmente, la pura distinción de géneros, que es una convención clásica, no deja de ser algo ajeno en el fondo al temple de ánimo literario de Otero.

En su labor ensayística, casi siempre de temática gallega, Otero formula, del modo ocasional, fragmentario y libre que corresponde a su carácter y a la naturaleza del género que cultiva, toda una teoría de Galicia. En este aspecto es de gran importancia su obra, pues una nueva visión de la tierra gallega, en su realidad espacial y temporal, más completa, elevada e intensa que cualquier tentativa anterior, se diseña en los ensayos del escritor ourensano. Una

Galicia total, de firme base tradicional, de fuerte impronta eclesiástica, señorial y labriega, aparece ostentando una gran riqueza de matices en el pensamiento de nuestro autor. Tal pensamiento es un pensamiento liberal. Galicia es obra de la colaboración histórica de una serie de estamentos sociales, de los que los básicos son los ya mencionados. En ellos se inspira la filosofía de la historia de Otero y su propia imagen de la tierra. Son elementos sociales auténticamente gallegos, que suscitan en el autor una ardiente simpatía, simpatía que no excluye una clara visión de defectos individuales y de limitaciones o derrotas colectivas. En cambio, la concepción caballeresca, popular y eclesiástica de Otero, niega un puesto positivo en la sociedad que pinta a la burguesía en sus diversas manifestaciones. Tenderos y curiales² son vistos como elementos extraños que perturban el ritmo tradicional de una vida patriarcal fundada en un equilibrio entre economía natural y jerarquía espiritual.

Es posible que Otero no haya formulado en ninguna parte esta conclusión, pero la atmósfera de su obra parece insinuar que la crisis de la revolución liberal desequilibra la vida del país. Lo que es tanto más notable en cuanto que Otero profesa un evidente entusiasmo liberal, y la Galicia que tiene sus preferencias como tema de meditación y de arte es la Galicia del siglo XIX, en la que se levantan los nuevos poderes sociales, más o menos propiciados por el liberalismo, mientras se quiebran las potencias tradicionalmente dirigentes, como consecuencia de la desamortización y la implantación del sistema político representativo.

En la Guía de Galicia³ y en el Ensaio sobre a cultura galega, Otero Pedrayo plasmó la imagen estática y la imagen dinámica, la imagen espacial y la imagen temporal, la imagen geográfica y la imagen histórica de Galicia. Complementos de estos libros fundamentales, escolios o corolarios de los mismos son Síntese xeográfica de Galicia⁴, Síntesis histórica do século XVIII en Galicia⁵ y otros trabajos menores que entran de lleno en la literatura didáctica, y que delinean la figura científica de Otero Pedrayo como geógrafo e historiador.

Dentro del ensayo propiamente dicho –si es que del ensayo se puede decir algo propiamente–, tenemos varias obras de Otero, de distinta

trascendencia, pero siempre interesantes.

*Pelerinaxes*⁶ es un libro de viajes por Galicia: la crónica de la romería que el autor, acompañado de dos amigos, hizo desde Ourense a San Andrés de Teixido. La visión del paisaje, tanto rural como urbano, es muy original y penetrante. No menos firmes y seguros son los rasgos con que se describen tipos humanos y formas de vida.

Marcadamente lírica –de un lirismo descriptivo– es la prosa del discurso de ingreso de nuestro autor en la Academia Galega. Romantismo, saudade, sentimento da raza e da terra en Pastor Díaz, Rosalía de Castro e Eduardo Pondal⁷. En los años de lectura y publicación de este trabajo, Otero había alcanzado las notas más agudas en su prosa oratoria, y las imágenes se sucedían en ella con una tensión altísima y una riqueza sin tasa. Así se forma la idea popular de un Otero barroco, de impulso irrefrenable y recargado estilo.

Para terminar, mencionaremos entre los libros ensayísticos de Otero, aparte de los citados, y prescindiendo de obras menores, como *Morte e resurrección*⁸ y *Lembranza de Goethe*⁹, la crónica del primer viaje que realizó a América, *Por os vieiros da saudade*¹⁰, y su colección de prosas compostelanas *O espello na serán*¹¹. El primero canaliza el lirismo descriptivo tan propio del autor por los obligados cauces de las realidades concretas que constituyen la temática del texto. Aquel lirismo fluye y se expande sin sujeción a ninguna disciplina exterior en el libro dedicado a sorprender y glosar en tono de himno o salmo momentos y vivencias, lugares y gracias de la urbe jacobea. En conjunto, se trata de un poema inorgánico, formado por yuxtaposición de pequeños cantos sobre distintos aspectos de la ciudad. Viene a ser como una secuencia de oraciones dominadas por una concepción mística y mítica de Compostela. Naturaleza y cultura fundidas en el crisol de la contemplación estética son objeto de exaltación tan enfervorizada que el pensamiento, el sentimiento y la expresión se ahíncan, diluyen y rizan muchas veces, de suerte que se bordea la orilla de lo inefable, y la lengua se revela insuficientemente elástica y precisa para evitar la imprecisión y la oscuridad.

Merece ser recordado todavía *O libro dos amigos*¹², fragmentos de

recuerdos en los que se pasa revista, con la agudeza, delicadeza y nobleza que caracterizan a este escritor, a muchas figuras humanas que con él se relacionaron, desde sus profesores de fin de siglo en el Instituto de Ourense hasta los compañeros de ideales desaparecidos en el medio de la contienda civil.

Notas al pie

¹ Ramón Otero Pedrayo, Ensayo histórico sobre la cultura gallega, Nós, Santiago, 1933. Hay una segunda edición platense que lleva el desorbitado título –por supuesto, no imputable al autor– de Historia de la cultura gallega (Emecé, 1939). Se recomienda la edición portuguesa Ensaio sobre a cultura galega, prefacio de Francisco da Cunha Leão, traducción de José Marinho, Lisboa, 1954, porque corrige las infinitas erratas que, sobre todo en lo que se refiere a las citas, perjudican el impreso original.

² En rigor, la explícita o implícita negativa de la burguesía en la formación de la sociedad gallega se refiere a la historia contemporánea. Se trata de la burguesía que viene de fuera y modifica la imagen tradicional de Galicia, siendo factor decisivo de su castellanización. La pequeña burguesía gremial –por ejemplo, los artesanos de Concheiros [en Santiago de Compostela. N.T.] o los mareantes de Moureira [en Pontevedra. N.T.]– se contempla como parte integrante de la cultura del país. Son las colonias de metecos, que se aíslan espiritualmente de la población nativa e introducen en una economía natural y agraria el poder del dinero, las que no gozan de la simpatía de Otero Pedrayo. Su novela es en gran parte la historia del paso del poder social del señor campesino gallego al comerciante castellano.

³ 4ª edición, Galaxia, Vigo, 1965.

⁴ A Coruña, 1926.

⁵ Galaxia, Vigo, 1969.

⁶ Pelerinaxes I (Itinerario de Ourense a San Andrés de Teixido). Prólogo e ilustraciones de Vicente Risco, Nós, A Coruña, 1929.

⁷ Nós, Santiago, 1931.

⁸ Ourense, 1932.

⁹ Santiago, 1932.

¹⁰ Vigo, 1952.

¹¹ Vigo, 1966.

¹² Buenos Aires, 1953.

Teatro

Poseemos dos obras de Otero Pedrayo escritas en forma dramática*. Al parecer, el autor no las ideó con un propósito inmediato de representación. Una de ellas es una miscelánea dialogada, una «sátira» en el sentido primitivo de este vocablo. La otra es designada expresamente como «farsa trágica para leer», pero, aunque el primer acto, con los distintos planos del escenario, plantearía algunos problemas de dirección, y en ciertas acotaciones hay un algo de literatura, es decir, algo más que meras indicaciones para la representación, esta es perfectamente posible, y pocas obras dramáticas gallegas están concebidas con tanta pureza genérica. Quiere decirse, con tanto sentido teatral.

A lagarada¹ es como un «misterio», como un oficio litúrgico en el que se evoca el poder demoníaco del vino. Es una verdadera tragedia dionisiaca. Las fuerzas que actúan en el drama son todas primitivas y elementales, formas más o menos crudas del hambre y del amor, o sea, de la codicia y de la lujuria. Puede decirse que en la obra actúa un coro, constituido por vendimiadores y vendimiadoras. Y el autor hace un hábil y moderno uso del mismo, manejando los movimientos y las palabras de los que componen tal coro, de modo que el entrecruzado de unos y otras, aun siendo individuales –pues no se prevé ningún tipo de danza o canto colectivo–², produce la sensación de una poderosa intervención concertada del pueblo, de la comunidad rural en cuyo seno brota el crimen.

Todos los personajes son populares. No hay señores, no hay hidalgos en esta pieza rural, lo cual es muy notable en un autor que puede ser considerado como el cronista de la decadente hidalguía gallega. Algún sacerdote de los que episódicamente aparecen es de casta de señores. Un arqueólogo, suponemos que universitario, de cepa no labriega, según pensamos, aparece también. Las pasiones

sombrías y profundas germinan y estallan entre gentes plebeyas. Si sumamos los personajes bien caracterizados, los miembros de la familia y casa del señor Vences de Alén, con los que integran el coro de vendimiadores, tenemos un elevado número de figuras de paisanos, diseñados con gran realismo. Todos hablan enérgica y rudamente, sin retórica alguna, y la pieza está completamente libre del sentimentalismo idealista que debilita como una sangría otros torsos literarios de Otero no carentes de vigor. Aquí nadie predica, nadie moraliza, ni politiza, ni poetiza³. Remansada por escenas de ambiente, la acción brilla, cuando es preciso, con austera economía, quizá incluso con un esquematismo de sabor arcaico.

Esta ruda y verista manera de tratar el tema y los personajes campesinos encuentra un contrapunto poético de función semejante a los cantos corales de los intermedios en la dramaturgia griega, en las escenas de fantasía, o de magia o de ambientación poética, que transportan la fábula a un plano simbólico, o comentan alusivamente los acontecimientos, o suspenden y demoran el avance en línea recta de la acción hacia su funesto desenlace. Las escenas poemáticas, pues, las digresiones, proveen un anticlímax que da mayor relieve a la dramática rapidez de los acontecimientos, la cual culmina en la súbita convivencia de los cuatro personajes que de una u otra manera participan en el asesinato del patrón. Con aquella escena, la tragedia alcanza su culmen, al que se llega de repente. Lo que sigue es desenlace.

De las escenas «líricas», que son tres, la de la bodega, al comienzo del segundo acto, en la que hablan la barrica de madera de roble, la alquitara y la sombra del arriero; la de los curas, al comienzo del acto tercero, y la de las hadas de los montes, tan shakesperiana, tan macbethiana, algo antes del fin de la obra, la primera y la tercera se desarrollan fuera de la realidad de la acción, en un plano simbólico, y están rimadas. La segunda mantiene sus vínculos con el mundo de los agricultores en el que se desarrollan los acontecimientos, sin elevarse a un plano superior, pero es también, evidentemente, una escena episódica, de gran plasticidad poética, a pesar de estar escrita en prosa.

O desengano do prioiro⁴ tiene como asunto la implantación en Floravia, capital de la comarca vinícola del Ribeiro, de la industria de la

construcción de féretros. Tan fúnebre orientación de la economía del pueblo cabecera comarcal de la alegre tierra del famoso vino, provoca la indignación del autor, que, mezclando vivos y muertos, compone unos diálogos satíricos en execración del nuevo comercio. Aunque la obra se define como «farsada dramática para lér ou representar en calquer tempo que non sexa o dos Difuntíños», fórmula que no sabemos si atribuir al autor o al editor, lo cierto es que esta sátira no parece escrita con la menor preocupación teatral. No reúne condiciones escénicas ni hay indicios de que eso se deba a fracaso del autor. La impresión del lector es la de que aquel no se propuso otra cosa más que dejarse llevar por su humor, denigrando a los feretristas que por pura codicia insultaban con su macabra actividad el blasón dionisiaco ribadaviense, y sin ánimo alguno de estructurar dramáticamente su material, sino disponiéndolo en forma de fábula dialogada. La obra parece escrita corriente calamo, sin intención artística seria. Aunque puede estar inspirada en una sensación espontánea de repulsa ante lo que puede ser entendido como una profanación, el tratamiento del asunto está dominado por la comicidad, que se basa principalmente en la explotación del elemento macabro y en la exaltación del motivo báquico. Las alabanzas burlescas que hacen del libro o del autor algunos amigos que intervienen con sus palabras en prosa o verso en las primeras páginas de la obra acentúan el carácter de farsa improvisada para cofrades que trasciende el tenor general de lo impreso.

Notas al pie

* Con posterioridad a la redacción de esta Historia..., se publicaron obras teatrales inéditas e incluso guiones cinematográficos de Ramón Otero Pedrayo. Vid. Ramón Otero Pedrayo: Teatro de máscaras, Pontevedra, 1975; Teatro ignorado, con edición y estudio de Aurora Marco [Ed. Laiovento, Santiago de Compostela, 1991] y Do teatro ao cinema. Obras dramáticas e guións de Ramón Otero Pedrayo, de Laura Tato [Sotelo Blanco edicións, Santiago de Compostela, 2013]; en esta última obra figura la relación de todas las obras teatrales y guiones cinematográficos del autor. Vid., asimismo, A construción nacional no discurso literario de Ramón Otero Pedrayo, de Carme Fernández Pérez-Sanjulián, Ed. A Nosa Terra, Vigo, 2003. [N.T.]

¹ Nós, A Coruña, 1929.

² En una ocasión tenemos un breve parlamento atribuido al «Coro de vendimadoras» (p. 17). No obstante, como la obra carece de música –aunque muy bien podría transformarse en ópera–, y, excepto ciertas escenas simbólicas, está concebida al modo realista, lo congruente es admitir que habla una sola mujer, a modo de corifeo, expresando el sentir de todas, o que se alternan varias en la enunciación de las frases. En otra ocasión llega a la escena, desde dentro, una copla que cantan los vendimiadores, se supone que a coro (p. 13).

³ Como no sean los personajes de las escenas simbólicas o «de magia», que no son seres humanos.

⁴ O desengano do prioiro / ou / o pasamento da alegría / co gran auto epilogal e xusticieiro / dos / féretros de Floravia / por don Ramón Otero Pedrayo / Licenciado in utroque / do Gremio e Claustro da Universidade literaria, / veciño de Trasalba de Amoeiro / e da Rúa Nova de Sant-Iago / de Compostela / Fan a Gabanza do autor Domingo García Sabell, / Avelino Gómez Ledo e Ramón Cabanillas. / Ilustrou Xohán Ledo / Con licencia: / En Pontevedra,

na Imprenta de C. Peón, Plaza do Teucro, 1. / A custa de / Edicións
Monterrey / Vigo – MCMLII.

Poesía

Como polígrafo que es, Otero Pedrayo no podía dejar de intentar el cultivo del verso. Su ferviente imaginación, su capacidad para asociar mentalmente formas y contenidos, son dotes poéticas, toda vez que no queramos confinar cautelosamente tales aptitudes en el campo del instrumental retórico, de la técnica literaria, entendiendo que pueden determinar o no una transustanciación poética de los materiales literarios según la pureza de sentimiento con la que se empleen. Incluso en el caso de que neguemos a Otero Pedrayo esa cualidad como angélica que para muchos es el sello del verdadero poeta, todavía quedarían –salvo que nos enclaustráramos en una rígida ortodoxia escolástica– muchos ámbitos de realización literaria en verso asequibles a los potentes medios artísticos de nuestro autor, que, como tantos otros grandes literatos, estaría en condiciones de elaborar un producto artístico que la tradición ha admitido siempre como poético. Al cabo, la distinción entre poesía y literatura supone un modo parcial de entender el arte, y, por supuesto, la frontera entre esas dos entidades es difícil de trazar.

Hasta cierto punto, un poeta como Otero Pedrayo era previsible por razones dialécticas en la literatura gallega. Entre el modernismo moderado de Cabanillas y el semisimbolismo semivanguardista de Bouza Brey era de prever un simbolismo más genuino, más próximo al de los simbolistas portugueses, muy leídos por los hombres de la generación Nós, la generación de Risco. Esta generación no produjo en puridad un poeta profesional. Los poetas elevados al candelero por la revista Nós representan una estética un poco más anticuada o un poco más avanzada que la de las figuras epónimas de la revista. Los poetas de Nós son Cabanillas y sus discípulos, de un lado, y Bouza Brey y los vanguardistas, de otro. El verdadero poeta de Nós hubiera debido ser alguno de sus grandes prosistas. Se aproximó a esa función Otero Pedrayo. Su actividad poética, empero, fue

demasiado esporádica para hacerse muy visible. Además de esto, la enorme profusión de su prosa absorbió su producción en verso. Todavía hay que anotar el hecho de que –contra lo que se lee a veces, y es tópico típico de los comentaristas de la literatura gallega educados en el modernismo valleinclanesco– Otero Pedrayo tiene escaso sentido del ritmo prosódico, de modo que no era esperable de él un eficaz cincelado del verso. Así, una dificultad técnica, una aspereza de artesanía, opone obstáculos a la fluidez musical de su metro. Por todas estas razones, Otero no podía ser un poeta «profesional». La acentuación y el juego de sinalefas e hiatos, cuya adecuada armonía exige un dominio innato de la versificación o una puntual laboriosidad de paciente orfebre, no podían conseguirse con pleno éxito en Otero, escritor rápido e improvisador, poco fino de oído. Así, su verso resulta muchas veces duro, con hiatos y sinéresis violentos, e ictus que no coinciden con los acentos gramaticales.

La actividad versificadora de Otero Pedrayo resulta marginal o aleatoria en el complejo de su obra, y casi como descanso en la realización del conjunto de la misma, pero, con las limitaciones indicadas, que solo afectan a la técnica, es digna de atención.

Un haz de poemas escritos en Trasalba por la fiesta de Pascua en el tránsito de 1955 a 1956 registra impresiones líricas de bocarribeira¹ *. Son casi siempre composiciones muy breves, epigramáticas –no satíricas, pero con la concisión del epigrama– que nos muestran al poeta en profunda comunicación con el ambiente natural que lo rodea. Textos de más empaque literario, algunos de alta inspiración, se hallan reunidos en la Escolma de poesía galega². Sería deseable un volumen antológico de versos de Otero debidamente preparado. La poesía de este autor no se diferencia de su prosa por el hecho de estar versificada. Así, basta con lo dicho sobre ella.

Notas al pie

¹ Bocarribeira, poemas pra ler e queimar, por Ramón Otero Pedrayo, Brais Pinto, Madrid, 1958.

* Voz gallega tan eufónica como ‘bocarribeira’ no tiene fácil traducción al castellano: designa el terreno comprendido entre la ribera y la montaña, la vertiente de un monte que desciende hasta un valle próximo al mar o a un río. Esta particularidad geográfica es singular del territorio gallego y, concretamente, de las tierras ourensanas del autor, vinculadas históricamente al cultivo del vino en ‘socalcos’ (‘bancales’) de difícil acceso y labranza, tanto como de increíble belleza. [N.T.]

² Escolma de poesía galega, IV, Os contemporáneos, Vigo, 1955, pp. 70-79.

Estilo

El estilo de Otero, por lo que se refiere al uso de la lengua, merece particular atención. La forma es esencial en Otero. Sin embargo, no puede decirse que nuestro autor sea un artífice cuidadoso. No se observan en él las calidades de un estilista clásico. Más bien encontramos en Otero espontaneidad descuidada. Su prosa lleva a la vez el sello de la improvisación y de la inspiración. En general, la mirada de Otero transforma o transfigura el mundo en que se detiene. Por ello, la versión que del mismo nos da se caracteriza por la frecuencia y riqueza de las imágenes. El mundo de Otero es, pues, por lo regular, un mundo transportado mediante el ascensor de la imagen –comparación, metáfora– a un plano ideal en el que la realidad se refleja con eliminación de rasgos no pertinentes y con acentuación de los pertinentes según la captación o aprehensión formal de la misma realidad por el escritor, que prefiere la estilización a la reproducción fotográfica. La abundancia de imágenes da un aire «barroco» a muchas páginas de Otero, no solo por la impresión de lujo que produce, sino también porque la cascada de figuras de pensamiento que se multiplican y complican cada vez más, genera naturalmente períodos largos, en los que no solo la frase principal, sino las subordinadas a esta son afluidas por frases dependientes, modales, comparativas, relativas, que a su vez pueden engendrar nuevos elementos oracionales de tipo digresivo que funcionan como integrantes de oraciones ya de suyo compuestas por subordinación en varios grados. Un período de Otero, pues, puede tener la apariencia de un sistema fluvial, o de un árbol cuyas ramas a su vez son soporte de otras ramas. Así, se dan en Otero largos párrafos en los que la idea o frase principal, ramificada en subordinadas que a su vez atraen nuevas subordinadas, que por su parte pueden ser también compuestas por subordinación, tiene que interrumpir su desarrollo normal y recorrer una serie de caminos laterales antes de regresar al camino

real y alcanzar la meta. Cuando el autor escribe, la visión en el papel de la expansión de la frase puede llevarlo a limitar con puntos las construcciones proliferantes. Pero al hablar, sobre la conciencia del peligro de la pérdida del pensamiento esencial en una prosa laberíntica, priva la presión de los mil pensamientos accidentales, pero fuertemente encadenados, que brotan en proliferación sorprendente, ahogando tal vez con su frondosa y fresca hojarasca el nudo del período. No hay ahora testimonio escrito, gráficamente poderoso, ya que entra por los ojos, de la amenaza de desbordamiento que representa el continuo desembocar en el río de la expresión principal de caudales que afluyen torrencialmente desde todas las alturas; y el orador puede perder de vista el mar al que el gran río de su elocución tiende, y demorarse en los elementos marginales de tal manera que la consecución del concepto central se vuelva tarea no fácil para el oyente o para el mismo hablante.

Esta prosa enfática, de alta tensión lírica, puede proceder por acumulación de elementos análogos, y entonces más que una síntesis de tipo arborescente o fluvial, que organice el discurrir del pensamiento en sistemas graduados de subordinación, reviste formalmente el aspecto de una estratificación de unidades yuxtapuestas, mediante enumeraciones de elementos paralelos o la caracterización mediante oposiciones reiterativas de determinados valores relevantes.

Veamos un pasaje en el que se manifiesta esta abundancia descriptiva organizada o, mejor, articulada según el sistema de acumulación por enumeración o adjunción:

Galicia, la figuración entera y vibrante de Galicia, se dibujaba como una nube y se podía abarcar en el presente y en el pasado, en la superficie y en el fondo, en la naturaleza y en la humanidad. Navegaba por el cielo en el sonido creciente del orballo. Quejas de bosques, trinos de pájaros, llantos, sollozos, himnos de mar en las costas y en las playas, manar de fuentecillas, de cascadas, larga holganza de ríos, elevación de las sierras en peregrinación a las blancas ermitas de los promontorios, galopar de vientos en las llanuras acariciando la rubia piel de los campos de centeno, pulsando el agua silenciosa de los manantiales, salmodiando en los

abedules, aullando en las cumbres. Repique de picos en las piedras, araduras largas en el sol nuevo, cantares en los molinos, hoces segando la hierba espesa, machetas y sierras derribando las vigas, cortándolas en las blancas tablas, olorosas a campo, ronco sonido de los telares tejiendo albos linos, gritos de los pastores guiando nubes de rebaños, teorías de vacas rubias y negras con el hocico mojado en las fuentes, galopante grey de caballos ebrios de libertad. Nacimiento, pasión y resurrección del vino, desde los prietos racimos envueltos en el zumbido de las avispas hasta el lago hermosamente trágico de los lagares y el sueño grave de las barricas barrigudas. Barcas y bergantines acostados en las playas, los remos volando sobre el pecho azul de las bahías, las redes repletas de argentadas tribus negras, vivas, moles de peces con la danza ritual de los delfines sacerdotes del sol en la mar, y el caminar lejano de los disformes monstruos de mirada tranquila y cruel. Caseríos de labriegos anidados en los valles, colgados de las cumbres, subiendo las cuestas, jalonados de paja, pegados al suelo como hierbas, vestidos de humaredas, silenciosos, eternos en su debilidad azul, evanescente. Fieros castillos, duros, escudriñando desde las cimas extensiones de labradíos y dispersos horizontes. Pueblos. Las viejas ciudades donde profirió el pretor la ley de bronce y el apóstol de Cristo la palabra de vida. La Torre de Breogán, palo singular de una nao de piedra pronta a aparejar para una lejanía reflejada en su maravilloso espejo. Muros romanos de Lugo, pizarra gallega cimentada por voluntad férrea. Remanso sosegado de las villas de los estuarios: Iria, embarcadero santo por los pies de Santiago; Pontevedra, fuente, paso, puente; Tui, huerto de los naranjos. La madre Auria envuelta en el humo de su hogar, las burgas; la melancólica Britonia, hada de las cumbres. Y todo ceñido por un rumor de campanadas, los montes reverdecidos de monasterios olorosos a vidas de santos. Poio, primigenio, bendiciendo el paisaje bello como las mejillas de una niña. Un vuelo de palomas pasando la ría para posarse en Tambo. Celanova, palma heroica en el valle agreste. Santo Estebo, coro de aguas rumorosas en el monte esculpido. Samos, pozo místico. Sobrado, que manda por los ríos viajeras oraciones a los cuatro vientos. Todas las pastoras iglesias de los campos con sus atrios, jardines de los muertos, los castros medrosos embrujados de antigua paganidad, coronados por la cruz. Y los caminos: unos mojando los pies en las olas en los embarcaderos, otros saltando las sierras enredados en la fecundidad

de los valles, silenciosos en las altas llanuras. Toda inundada de luz la carretera a Santiago acostumbrada a los infinitos acentos de la Cristiandad. Caminos vibrantes de dolores y cantares, de esperanzas y saudades. Cualquiera de ellos, por humilde que fuese, símbolo del género humano. La carretera llegaba cansada, venía de muy lejos, vinculando a Galicia a todos los miembros dispersos de la Catolicidad, tanto la grave ciudad de los profundos estudios, las torres orgullosas de Aquisgram, los puertos enlazados del norte, los puertos risueños de la mar azul, con blandos ecos de olas cadenciosas. Sangre roja de mártires floreciendo en rosales, negra sangre de crimen cuajada en los digitales penitentes. Justicia e injusticia. Salmo y canto fúnebre. Al viento solano, el horizonte acechante de la Morisma en blancas cabalgadas polvorientas, aire del sur que quema cosechas. Al norte, la alegría de la Europa teológica y cruzada. Y en el corazón del mundo sin fin, rebordante de pasiones, dedicaciones, miedos y alegrías, ceñida por la bruma desconocida que la fe ha de penetrar con lanza de luz, la ciudad escogida, la concha germinal, Compostela, de voz universal, torreada de esperanza, faro de las generaciones, consuelo e hito de leguas y vidas, erguida en nubes rojas y gloriosas del crepúsculo triunfante detenido por la mano de Dios sobre el abismo de la inmortalidad. Ella presidía el coro de las ciudades sumergidas, de las ilustres metrópolis, de las pequeñas iglesias campesinas, y se oían conjuntamente el tañido de Roma, de Milán, de Aquisgram, de Sión..., del orbe entero¹.

En evidente contraste con este tipo de prosa oratoria, Otero es capaz de acentuar la economía de nexos y la elipsis de verbos hasta el extremo de lograr un estilo de composición en períodos tan breves que pueden reducirse a una sola palabra. Entonces la narración –si de narración se trata– avanza rápida, con pies ligeros, sin dejar hueco por donde se filtre el énfasis declamatorio o el lirismo descriptivo. Este es el estilo verdaderamente «épico» de Otero, que domina completamente la sintaxis de Arredor de si; mientras que el estilo «lírico» que acabamos de ver ejemplificado en un fragmento de Xelmírez es adecuado para la apología pintoresca. Pero ya hemos visto también cómo ese estilo lírico no es necesariamente de largo período de complejo tipo subordinativo,

sino que, dentro de su vibración retórica y su fausto verbal, conoce la yuxtaposición sintáctica y la elipsis. Registremos un modelo de ese estilo azoriniano en Otero:

1835. Escena: gran bodega en el Ribeiro. Barricas centenarias ya cuando lo de la francesada. Frailes cobrando las rentas. El gran sol de otoño viene a rendir pleitesía en la puerta al vino poderoso, nuevo, encerrado en panzas disformes. Un hidalgo de blancas barbas y ojos alegres tiene en el regazo a un niño ya crecido. Criados, jornaleros, un capellán de casa, hacen círculo respetuoso alrededor. El hidalgo fue colegial en Fonseca, tuvo grandes dudas, se demoró largamente en los clásicos, tiraba mucho por él el linaje. Y por todo esto no se quiso ordenar. Domine, non sum dignus. Mayorazgo, guardó una metódica claustral en el pazo de invierno, en el pazo de verano, en el pazo de otoño, en el pazo de primavera. Acumulaba siete lugares, presentaba siete curatos. Pazo en la Rúa Nova. Hermanas en Santa Clara. Capitán de las gentes de un valle en la Independencia. Columna erguida –por casta y por estudios–, no fue cortesano con Fernando, ni, por el amor al banco de sus siete cocinas y al pasear tranquilo por las salas resonantes, fue coronel en la guerra de los Andes. Casado tardíamente, cuando ya sus parientes afilaban los dientes para la opulenta herencia, mimaba a su hijito con un amor de anciano. Con él en sus brazos, solo tenía un miedo: la enfermedad o la revolución. Para las enfermedades tenía los rescriptos de los frailes de San Francisco; para la revolución armaría una tropa de fieles montañeses. Los de Bocelo, los de Friol. No estrenados, como el meollo de los robles. Ahora asiste al trasiego del vino. De la barrica mayor surge una roja fuente fragante: manos ligeras llevan las vasijas, y las vasijas van cayendo en la boca sin dientes de otras cubas. Llena la bodega y la tarde el rumor de dos ríos en camino².

Señalemos ahora en detalle algunos de los rasgos estilísticos más notables de la prosa de Otero.

Secuencia de nombres regidos por la preposición de. Nos interesa en este rasgo, de una parte, el encadenamiento; de otra, la reiteración

del nexos. El primero es consecuencia de la riqueza imaginativa del autor, de su tendencia a escotar con modificadores, de tipo ornamental o justificados por exigencias de matización, los nombres sustantivos. Es un caso, entre tantos, de estilo subordinativo. Pero la reiteración sin ningún escrúpulo de la misma preposición de un número de veces que puede ser muy elevado debe ser interpretada como indiferencia ante la ponderación rítmica del vocabulario, como falta de interés por la variedad armónica de la estructuración del período y como ausencia de sentido de la musicalidad de la frase:

Y a semejanza del horizonte del poniente con su luz de Venus en la niebla de mi memoria se quebraba en apasionados fuegos aquella hermosa y radiante luz de mis años infantiles de muchacho de alma blanca y fragante de majuelo en flor y largas tristezas de soto nuevo dañado por la lluvia medrosa del mes de noviembre³.

Aposiciones caracterizadoras de gran originalidad, conseguida por la audaz aproximación de términos semánticamente distantes. A veces el término caracterizador es un nombre propio:

El mundo parque, la elocuencia meandro del Oise⁴.

De los besos cereza, de los besos pavía y de los pechuga de perdiz⁵.

Claridad Locke, adjetivación Montesquieu⁶.

Las llamas hechuras de almas de los cirios⁷.

Uso de frases de infinitivo personal*. Da al estilo un aire clásico y culto, al tiempo que beneficia una genuina característica del idioma gallego.

Sabemos ser la efigie de Monroy la sola llama fúnebre⁸.

Dicen ser debido a ella el nombre de Belvís⁹.

Nosotros pensamos disfrutar de una Compostela compuesta¹⁰.

Se dieron cuenta los cuatro de llegar uno de esos momentos¹¹.

Entendemos bien fácil de probar con recuerdos y peregrinaciones cómo se encierran en los terrones de Compostela la idea y la memoria entre contrarios de cualquier forma de paisaje gallego¹².

Un esquema frecuente en Otero es el que comienza con un sujeto nominal inmediatamente complementado por una oración de participio o de gerundio concertados tras la que se sitúa el verbo principal con los elementos que rige. Es habitual que el autor no separe del sujeto con una coma la frase subordinada. El giro da dinamismo y rapidez a la elocución:

Los huéspedes oyendo a todas horas los toques de estación andan siempre de prisa¹³.

La mañana de otoño cayendo sobre Roma proyectaba en el espíritu de Xelmírez la invencible invención del peso del tiempo¹⁴.

La noche escrita de signos algebraicos de estrellas dejaba su cotidiano misterio sobre Toledo¹⁵.

Don Xoán saliendo de la oficina no quiere mirar a un grupo de muchachas que pasaban¹⁶.

Alexandre seduciendo al ruiseñor y al águila para estudiar y liberar al ave de las horas de los étnicos y humildes trabajos, hizo una especie de profesión franciscana¹⁷.

En una obra de carácter general, como la presente, son suficientes

estas indicaciones.

Notas al pie

¹ A romeiría de Xelmírez, pp. 59-62.

² Contos do camiño e da rúa, pp. 34-35.

³ O libro dos amigos, p. 20. Otros exemplos en Sobre lingua e literatura galega, p. 125, y en Ramón Otero Pedrayo. A súa vida e a súa obra, p. 67, ambas de nuestra autoría.

⁴ Fra Vernerero, p. 98.

⁵ O señorito da Reboraina, p. 13.

⁶ O espello na serán, p. 35.

⁷ Ibidem, p. 68.

* El infinitivo personal o conjugado es un rasgo particular de la morfología verbal de la lengua gallega y portuguesa, intraducible al castellano; por exemplo: ‘ires’ (= ‘ir tú’), ‘sabermos’ (= ‘saber nosotros-as’), ‘virdes’ (= ‘venir vosotros-as’), ‘faceren’ (= ‘hacer ellos-as’). [N.T.]

⁸ Ibidem, p. 30.

⁹ Ibidem, p. 56.

¹⁰ Ibidem, p. 64.

¹¹ Ibidem, p. 83.

¹² Ibidem, p. 136.

¹³ Pelerinaxes, p. 132.

¹⁴ A romeiría de Xelmírez, p. 272.

¹⁵ Ibidem, p. 124.

¹⁶ Contos do camiño e da rúa, p. 49.

¹⁷ O libro dos amigos, p. 82.

Florentino Cuevillas

Florentino Cuevillas –Florentino López Alonso- Cuevillas– nació el 14 de noviembre de 1886 en la casa de la rúa do Progreso, de Ourense, que hoy lleva el número 77. Su padre fue don Florentino López Barbón, que murió antes de nacer su hijo –único–, y su madre, doña Vicenta Alonso- Cuevillas Álvarez Seara.

Cuevillas se licenció en Farmacia por la Universidad de Santiago y comenzó en Madrid estudios de Filosofía y Letras. Funcionario de Hacienda, con destino en Ourense durante toda la carrera, en Ourense murió –en la casa número 10 de la rúa de Santo Domingo– el 30 de julio de 1958.

La vida de Cuevillas fue paralela a la de Otero Pedrayo. De una preocupación literaria de tipo cosmopolita, derivó al servicio de la cultura gallega. Como Otero a la geografía y Risco a la etnografía, Cuevillas se consagró a la prehistoria. Su talento de arqueólogo fue reconocido por los maestros con los que colaboró.

No es nuestro cometido hacer el inventario de su obra científica, que, por otra parte, el lector puede consultar en otra parte¹. Pero Cuevillas fue un importante prosista. Durante su vida, la imagen pública de Cuevillas era la del prehistoriador. Para casi todo el mundo constituyó una revelación el libro *Prosas galegas*, publicado en 1962².

Entre estas prosas las hay que, si no estuvieran agrupadas con la mayoría, podrían parecer textos didácticos. Sin embargo, aunque lo sean, efectivamente, por su contenido, puestas en relación con las que en el libro las acompañan, revelan una elegancia literaria que les da valor estético. En realidad, Cuevillas nunca hace literatura gratuita. Es un historiador, un prehistoriador o un pensador; pero posee una educación y una capacidad literaria que le permiten

informar artísticamente el contenido de su comunicación científica.

Unas veces, Cuevillas proporciona datos, formula hipótesis o expone creencias de modo directo, y entonces el valor literario de su prosa reside en la eficacia, naturalidad y distinción con que se ajusta al fin informativo que procura. Así ocurre, por ejemplo, en los artículos titulados «Cómo nasceu a cidade de Ourense», «Relaciós prehistóricas entre Galicia e as Illas Británicas», «Ligures contra celtas», «Paleopaisaxe». En otras ocasiones, esa misma intención didáctica, al calor del entusiasmo galleguista, se dobla de emoción poética, y pasamos del «estudio» al «ensayo», paso que se da en «As raíces fondas de Galicia», «No tempo máis vello». En fin, hay textos en los que Cuevillas pretende un fin artístico de modo consciente, aunque nunca falta en esos textos un propósito de instrucción sobre el pasado o de iluminación del futuro de Galicia. El arqueólogo llega a convertirse en poeta cuando escribe «Noite na citania». Y pertenecen más bien a la literatura de creación que a la literatura de información «O poema da seca», «O trasno na vila», «Muiñeira», para limitarnos a unos pocos ejemplos. Estas prosas poemáticas, siempre de exaltación de Galicia, dominan en la primera parte del libro, en los dos grupos de textos que aparecen en el índice como constituyendo sendas unidades, separadas por un espacio en blanco. Luego vienen semblanzas de escritores o comentarios de libros, por los que desfilan Curros, Lamas, Castelao y Otero. Finalizan las Prosas con textos que podemos llamar arqueológicos.

Quedan así indicadas las posibles agrupaciones de las prosas en una escala de valores preponderantes entre el contenido conceptual y la forma literaria, de un lado, y en una clasificación temática, por otro.

En todo caso, Cuevillas es un prosista de gran relieve, de una gran seguridad en la expresión. Su estilo es más sobrio que el de Otero Pedrayo, pero más adornado que el de Risco. Dejando aparte aquella seguridad y la ponderación de aquel equilibrio retórico, la prosa de Cuevillas atrae porque transparenta sinceridad e idealismo, sin que en ningún caso esas calidades éticas aminoren o deterioren el decoro estético de la expresión y la lucidez del pensamiento.

Notas al pie

¹ Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Ourense, tomo XX, fasc. I-IV, años 1959-60, «Bibliografía», pp. 49 y ss.

² Florentino L. Cuevillas, Prosas galegas, prólogo de Marino Dónega, Galaxia, Vigo, 1962.

Antonio Losada Diéguez

Antonio Losada Diéguez –Antón Lousada Diegues en la firma del volumen II de Alborada – fue uno de los hombres de la generación Nós más respetados, queridos e influyentes dentro del grupo. Él conquistó para el galleguismo a Vicente Risco. Pero Losada ejerció más bien una influencia socrática que literaria. No escribió apenas, o apenas publicó*.

Había nacido en Moldes, lugar del ayuntamiento de Boborás, partido judicial de O Carballiño, en la provincia de Ourense, el día 22 de diciembre de 1884. Doctor en Filosofía y Licenciado en Derecho, ganó por oposición con el número 1, en 1913, la cátedra de Psicología, Lógica, Ética y Rudimentos de Derecho del Instituto General y Técnico de Canarias, de donde, por sucesivos traslados, pasó a Toledo, Ourense y Pontevedra. Murió en esta última ciudad, en la que ejerció su profesión durante diez años, el 15 de octubre de 1929.

El referido número de Alborada inserta dos textos de Losada: «Camiñantes», leyenda céltica de invención personal, y «Amañecer, conto»¹. La revista Nós consagró a Losada la entrega 71, de 15 de noviembre de 1929, con motivo de su muerte. Se insertan algunos escritos inéditos de Losada: dos poemas originales, la traducción de un soneto de Dante, dos titulados cuentos –más bien parábolas– y el «paso primeiro» de una pieza teatral rotulada A domeadora*.

En Nós había publicado «Teoría cuasi trascendental da velocidade» –número 2–, «Conto sinxelo» –3–, «Conto» –5–, «Terencio Mac Swiney» –8–, «Romance» –64–. Póstumo, hay también algo más en Nós: «Encol da prosa galega» –73–, «A sinificación profunda do galeguismo» –75.

El índice de sus trabajos puede verse en el número 145 de Nós,

editado por la Academia Galega con fecha 30 de octubre de 1970.

Notas al pie

* Con posterioridad a la redacción de este libro, se publicó la Obra completa de Losada Diéguez, edición a cargo de Justo Beramendi (Edicións Xerais, Vigo, 1985). En ella se integran 92 escritos éditos y 27 inéditos, procedentes estos del archivo de la familia del escritor en Moldes (Ourense). [N.T.]

¹ Alborada, volumen II, Pontevedra, junio de 1922.

* Publicada modernamente en los Cadernos da Escola Dramática Galega, nº 54, mayo 1985 (Introducción y notas: Xosé M^a Dobarro y María Pilar García Negro). [N.T.]

